# AUSSTELLUNG VON KUNST-WERKEN DES MITTELALTERS UND DER RENAISSANCE


NIL DIFFICILE VOLENTI
EX LIBRIS
HAUS HENKELL
No 707
Schrank No 18/1
(1840)


BUCHHANDLUNG
HANS DOMMES
KÖLN AM RHEIN
SCHILDERGASSE 41

(7) $250

Unserem lieben Vater etwas zum nachschlagen. Weihnachten 1920

Orla & [illegible]

# AUSSTELLUNG VON KUNSTWERKEN DES MITTELALTERS UND DER RENAISSANCE

## AUS BERLINER PRIVATBESITZ

VERANSTALTET VON DER KUNSTGESCHICHTLICHEN GESELLSCHAFT

20 MAI BIS 3 JULI 1898



BERLIN * G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG * 1899

VON DIESEM WERKE SIND VIERHUNDERT IN DER PRESSE NUMERIRTE EXEMPLARE HERGESTELLT, VON DENEN VIERZIG ALS VORZUGSEXEMPLARE AUF HOLLÄNDISCHEM BÜTTENPAPIER, DREIHUNDERTUNDSECHZIG EXEMPLARE AUF KUPFERDRUCKPAPIER GEDRUCKT SIND ❋ ❋ DIESES EXEMPLAR IST NR. 325

HERAUSGEGEBEN IM AUFTRAGE DER KUNSTGESCHICHTLICHEN GESELLSCHAFT VON WILHELM BODE, REDIGIRT VON RICHARD STETTINER



DER TEXT WURDE HERGESTELLT IN DER REICHSDRUCKEREI DIE TAFELN IN DER LICHTDRUCKANSTALT VON ALBERT FRISCH

## VERZEICHNISS DER AUSSTELLER

SEINE MAJESTÄT DER KAISER * IHRE MAJESTÄT DIE KAISERIN FRIEDRICH Kaiſer Friedrich-Muſeums-Verein * Kgl. Zeughaus * Kgl. Bibliothek zu Bayreuth * Beuth-Schinkelmuſeum * Nicolaikirche

Adolf von Beckerath * Carl Becker * Wilhelm Bode * Eugen Bracht * B. Burchardt * A. von Carſtanjen * W. von Dirkſen * Graf Auguſt von Dönhoff-Friedrichſtein * Joſef Epſtein * Ernſt Ewald * Max J. Friedländer * Max Friedeberg * Friedrich Goldſchmidt * Rud. Ph. Goldſchmidt * Georg Gronau * von Groſzheim * Wilhelm Gumprecht * Bruno Güterbock * Guſtav Güterbock * Eugen Gutmann * A. Gwinner * Frau Julie Hainauer * Karl von der Heydt * Ludwig Hoffmann * Carl Hofmann * Carl Hollitſcher * Oskar Huldſchinsky * Eugen Kallmann * C. F. Karthaus * R. von Kaufmann * Max Kempner * Frau Sidonie Kjeldſen * Ludwig Knaus * Baron von Korff * Julius Leſſing * Robert Leſſing * Felix Liebermann * Martin Liebermann * Max Liebermann * Fürſt Lichnowsky * K. von Lindenau * Friedrich Lippmann * Franz von Mendelsſohn * Robert von Mendelsſohn * Paul Meyerheim * Freiherr von Mumm * von Parpart * Graf F. von Pourtalès * Adolf vom Rath * Georg Reichenheim * Frau Johanna Reimer * Dietrich Reimer * Frau Cornelie Richter * von Roeſe * Frau Baronin von Roſenberg * Hermann Roſenberg * Frau Marie Roſenfeld * Guſtav Salomon * Adolf von Savigny * Frau Olga Schiff * Arthur Schnitzler * Eugen Schweitzer * James Simon * L. Suſsmann-Helborn * Freifrau von Stumm * Hugo von Tſchudi * Georg Voſs * H. Wallich * Valentin Weisbach * Frau Mathilde Weſendonck * Auguſt Zeiſs

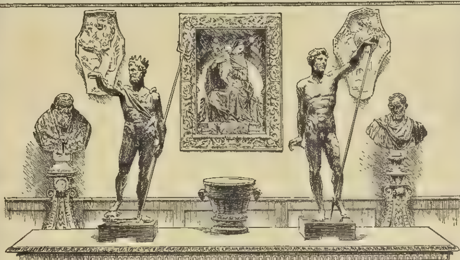
## INHALTS-VERZEICHNISS

## VERZEICHNISS DER ABBILDUNGEN IM TEXT

## VERZEICHNISS DER TAFELN



RENAISSANCE-AUSSTELLUNG
BERLIN 1898



EINLEITUNG ✻ ✻ VON WILHELM BODE ✻ ✻ ✻

DIE Renaiſſance-Ausſtellung, welche vom 20. Mai bis zum 25. Juni 1898 in den Räumen der alten Akademie der Künſte ſtattfand, iſt die dritte von der Berliner Kunſtgeſchichtlichen Geſellſchaft veranſtaltete Ausſtellung von Kunſtwerken älterer Zeit im Berliner Privatbeſitz. Solche Schauſtellungen waren gleich bei Begründung des Vereins im Jahre 1886 als eine der Hauptaufgaben desſelben in Ausſicht genommen. Die Reihenfolge, in welcher die Kunſtwerke zur Anſicht gebracht werden ſollten, wurde ſchon damals im Allgemeinen vorgeſehen und iſt im Weſentlichen beibehalten worden. Wenige Jahre nach Begründung des Vereins, im Frühjahr 1890, fand als erſte die Ausſtellung von Gemälden und Werken der Kleinkunſt der

holländifchen und vlämifchen Schule des XVII. Jahrhunderts ftatt, da die älteren Sammler Berlins diefe Schulen faft ausfchliefslich bevorzugten. Die zwei Jahre fpäter, wieder in den Räumen der Kunftakademie, abgehaltene Rokoko-Ausftellung fufste hauptfächlich auf dem grofsartigen Befitz der Königlichen Schlöffer zu Berlin und Potsdam: den Schöpfungen und Erwerbungen Friedrich's des Grofsen, dem fich der reiche Befitz von Werken der Kleinkunft diefer Zeit bei zahlreichen Privatfammlern Berlins einfügte. Für das Jahr 1894 oder 1895 war eine Ausftellung von Kunftwerken der Renaiffance vorgefehen, mit Rückficht auf das rafch fteigende Intereffe der Berliner Sammler an der Kunft diefer Zeit. Wäre die Ausftellung damals fchon zu Stande gekommen, fo hätte fie ein theilweife anderes Geficht erhalten wie bei ihrer jetzigen Ausführung. Damals zählte die an gewählten Arbeiten verfchiedenfter Art aus dem XV. und XVI. Jahrhundert fo reiche Sammlung Ihrer Majeftät der Kaiferin Friedrich, jetzt der Schmuck des Schloffes Friedrichshof, noch zu den Berliner Sammlungen; damals befand fich auch, freilich nur auf kurze Zeit, die in Wien zufammengebrachte und im verfloffenen Frühjahr in London verfteigerte, gleichfalls fehr gewählte Sammlung des Herrn Martin Heckfcher gerade in Berlin. In Folge der Verzögerung der Ausftellung, die ausfchliefslich durch die Krankheit des Unterzeichneten veranlafst wurde, mufste auf die anfehnliche Zahl vortrefflicher Kunftwerke diefer Sammlungen verzichtet werden; wir konnten ferner auch einige ganz hervorragende altitalienifche und altniederländifche Bilder, welche Herr Adolf Thiem in den letzten Jahren feiner Galerie einverleibt hat, nicht für die Ausftellung mehr bekommen, da diefelbe inzwifchen leider mit dem Befitzer, der für die Entwickelung des Sammelfinns und des Gefchmacks in Berlin von hervorragendem Einflufs gewefen ift, in's Ausland gewandert war. Trotzdem ift der im fortwährenden Wachfen begriffene Beftand an Kunftwerken aus der Zeit der Renaiffance im Berliner Privatbefitz noch fo bedeutend, dafs bei der altbewährten Bereitwilligkeit unferer Sammler, ihre Schätze im öffentlichen Intereffe zu Ausftellungen darzuleihen, eine Fülle des Beften uns zur Auswahl ftand. Der Erfolg der Ausftellung, die fchliefslich kurzer Hand vorbereitet und unter fchwierigen Verhältniffen in Scene gefetzt werden mufste, hat die Zuverficht, mit der die kleine, für die Ausftellung zufammengetretene Commiffion an die Arbeit ging, in glänzender Weife gerechtfertigt.

Wenn sie in den weiteften Kreifen den allgemeinften Beifall fand, fo hat fie dies nicht am wenigften dem Umftand zu verdanken, dafs neben der Malerei und der Sculptur die Kleinkunft und das Handwerk der Renaissance in gleicher Weife herangezogen war und dafs die grofse Zahl der mannigfachen Kunftwerke vorwiegend nach malerifch dekorativen Rückfichten angeordnet wurde. Wie die Befitzer der bedeutendften Sammlungen, aus denen uns die Auswahl geftattet war, ihre Kunftwerke nicht als todte Sammlungsftücke in Pulten und Schränken aufbewahren, fondern die Einrichtung und den Schmuck ihrer Zimmer daraus herftellen, fo ift in der Ausftellung der Verfuch gemacht worden, die Räume, wenn auch nicht in Wohnräume mit Renaiffance-Ausftattung zu verwandeln, fo doch ihnen einen wohnlichen Charakter zu geben. Dabei kam es uns zu ftatten, dafs die kleinen Räume: die

drei Cabinette in dem nach dem Hof gelegenen Saal und das Cabinet an der Lindenfaſſade, einzelnen hervorragenden Sammlern zu Sonderausſtellungen überlaſſen werden konnten, die jedes für ſich als ein in mannigfachſter Weiſe mit Kunſtwerken ausgeſtatteter, behaglicher kleiner Innenraum hergerichtet wurden.

Zur Erinnerung an dieſes groſse Geſammtbild und an die kleinen anziehenden Einzelbilder ſind eine Reihe von Aufnahmen der Räume von verſchiedenen Punkten aus angefertigt worden. Neben der reichen und maleriſchen Geſammterſcheinung bot die Ausſtellung aber auch in den einzelnen Kunſtwerken nach verſchiedenen Richtungen durch die Zahl bedeutender wie hiſtoriſch werthvoller Stücke ein beſonderes Intereſſe. Unter den Gemälden befand ſich eine Reihe hervorragender Arbeiten ſowohl der altitalieniſchen wie der altniederländiſchen Schulen. Dasſelbe gilt für die Bildwerke der italieniſchen Renaiſſance. Von den Arbeiten der Kleinkunſt waren die italieniſchen Bronzen: Statuetten, Medaillen, Plaketten, in groſser Menge vertreten, darunter viele ausgezeichnete und ſeltene Stücke. Unter den deutſchen Holzbildwerken waren die Buchsmodelle und einzelne gröſsere Figuren beſonders beachtenswerth. An Zahl nach verſchiedenen Richtungen ebenſo bedeutend und gut wie die italieniſchen Bronzen waren die italieniſchen Majoliken vertreten, obgleich nur eine beſchränkte Anzahl aus dem reichen Beſitz der Berliner Sammler ausgewählt wurde. Ähnliches gilt von den italieniſchen Möbeln vom Ende des fünfzehnten und aus der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts, welche die Ausſtattung einer Reihe von Wohnungen der Berliner Sammler bilden. Unter dem deutſchen Silber bot ſich, neben ein paar der berühmteſten Arbeiten ihrer Art, eine gröſsere Zahl von anſpruchsloſeren, aber eigenartigen und feinen Arbeiten. Franzöſiſche Limoges-Emails waren abſichtlich nur in mäſsiger Anzahl, zur farbigen Belebung einzelner Schränke, ausgewählt worden, da ſie in Menge einförmig wirken. Aus ähnlichen Gründen war auch deutſches Steingut und Zinn nur in einzelnen guten Stücken zur Aufſtellung gebracht. Von Arbeiten mittelalterlicher Kleinkunſt, die (weil wenig zahlreich in den Berliner Sammlungen) in dieſe Renaiſſance-Ausſtellung mit einbezogen wurden, konnte die Auswahl, namentlich bei den Elfenbeinſculpturen, eine vorteilhafte ſein.

Von allen dieſen Kunſtwerken war bisher nur ein kleiner Theil bekannt; noch unbedeutender iſt die Zahl der in Nachbildungen veröffentlichten Stücke. Bei dem in unſerer Zeit nur zu raſchen Wechſel der Kunſtwerke im Privatbeſitz und bei der ſchwierigeren Zugänglichkeit derſelben erſchien daher eine Vervielfältigung der werthvolleren Stücke ſehr wünſchenswerth; denn für die Forſchung iſt die Vermehrung des Materials an guten Nachbildungen direct nach den Originalen ein dringendes Bedürfniſs, um ſo mehr als nach manchen Richtungen die Kunſtwerke in öffentlichem Beſitz lückenhaft oder doch unvollſtändig oder ungenügend reproducirt worden ſind. So bieten namentlich die Publicationen der Ausſtellungen, welche der Burlington-Fine-Arts-Club in London aus engliſchem Privatbeſitz jährlich veranſtaltet, beſonders werthvolles Material für die wiſſenſchaftliche Forſchung. Unſer Berliner Verein, der in ſeinen Ausſtellungen ähnliche Zwecke verfolgt wie der Londoner Kunſtclub, hat ſich auch an jenen Ausſtellungs-Publicationen ein Vorbild genommen,

dem wir, wie in dem Werk über die Rokoko-Ausftellung, fo auch in diefer Publication der Renaiffance-Ausftellung nachzueifern beftrebt waren. Wenn diefe beiden Werke noch ausfchliefslich aus dem Zufammenwirken einzelner Mitglieder des Vereins mit der Grote'fchen Verlagsbuchhandlung entftanden find und vor Allem dem Eifer und Fleifs des Herrn Richard Stettiner ihr Zuftandekommen verdanken, fo wird doch hoffentlich die Entwickelung unferes Vereins derart fein, dafs fie bei fpäteren Ausftellungen die Herausgabe von Publicationen derfelben regelmäfsig und, wie es bei dem Londoner Club der Fall ift, von Vereinswegen ermöglicht.

* *

In den im Folgenden zufammengeftellten Auffätzen haben nicht alle Stücke, haben nicht einmal alle Gattungen der ausgeftellten Kunftwerke befprochen werden können. Auf ein Paar der wichtigften diefer Kategorien, auf Gobelins und Teppiche fowie auf die Wachsreliefs, fei daher hier kurz hingewiefen. Wie wefentlich die *Gobelins* zur decorativen Wirkung beitrugen, wird Jeder in Erinnerung haben, der auch nur einmal die Ausftellung befuchte. Einzelne auf beftimmte Maler zurückzuführende Stücke finden bei den Gemälden Erwähnung. Die vier Stücke aus der Folge der fechs grofsen Darftellungen mit den Triumphen Petrarca's nach B. van Orley aus kaiferlichem Befitz bildeten den vornehmen Wandfchmuck des langen Seitenfaales; das Treppenhaus war durch umfangreiche Gobelins von fpäteren niederländifchen Meiftern aus dem Befitz von Frau Cornelie Richter und Herrn Hermann Rofenberg gefchmückt; vereinzelte und zum Theil befonders feine Stücke waren in den übrigen Räumen vertheilt. Darunter find hervorragend: die Verkündigung, eine niederländifche Arbeit um 1520, und die koftbare etwa gleichzeitige Verdura mit dem Wappen des Cardinals Giuliano de' Medici (beide Herr W. von Dirkfen), fowie zwei fchmale Compofitionen mit Grotesken nach Bacchiacca's Zeichnungen aus der um die Mitte des Cinquecento blühenden Mediceer-Fabrik (Herr V. Weisbach). Unter den alten vorderafiatifchen *Teppichen* war der prächtige Seidenteppich (Herr Arthur Schnitzler) ein ganz ungewöhnliches Stück durch feine Übereinftimmung in Zeichnung und Farbe mit den Fayencen von Damascus aus dem XVI. Jahrhundert.

Die hauptfächlichften *Wachsarbeiten* find auf einer Tafel zufammengeftellt. Diefe zierlichen, fehr gefchätzten Arbeiten, meift — wie die hiefigen — Florentiner Urfprungs aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, hat die Kunftforfchung kaum berückfichtigt. Wir wiffen aus Cellini's Selbftbiographie, dafs er felbft folche Arbeiten, namentlich Bildniffe, ausführte; zu feiner Zeit und in feiner Nähe haben wir die Künftler zu fuchen, von denen die feinen farbigen Wachsportraits im Befitz der Herren Simon, Weisbach und G. Reichenheim wie die delicaten und reizvollen Compofitionen einer hl. Familie und einer Märtyrerin (Herr J. Simon) herrühren. Ein hervorragendes Stück in fonft undankbarem Material war das auf derfelben Tafel abgebildete Bernftein-Reliefportrait in Goldfaffung, den beften deutfchen Medaillen gleichftehend (um 1525, Herr G. Reichenheim). Von folchen kleinen Stücken in Gold, Silber, Perlmutter u. f. w. wäre noch eine Reihe zu erwähnen.



DER SOG. MOSTAERT. FLÜGELALTÄRCHEN. BES. FRIEDRICH LIPPMANN

## MALEREI ⁂ NIEDERLÄNDER UND DEUTSCHE ⁂ VON MAX I. FRIEDLÄNDER ⁂

EIN Werk des Grofsen, von dem alles Heil der nordifchen Malkunft ftammt, durften wir an die Spitze der altniederländifchen Tafeln ftellen. Die dem *Jan van Eyck* zugefchriebene »Kreuzigung« wurde zum erften Male öffentlich gezeigt. In dem englifchen Kunfthandel vor kurzer Zeit aufgetaucht und von dem Kaifer Friedrich-Mufeums-Verein der Berliner Galerie gewonnen, fteht das Bild frei von Litteratur da. Technifch bietet es einen etwas fremdartigen Anfchein. Die Farbfchicht fitzt auf Leinwand, was bei einem altniederländifchen Bilde diefer Gröfse — 42 gegen 29 cm. — und diefer Malart, der gewöhnlichen Malart Eyck's, gewifs ungewöhnlich ift. Die Farbe ift von ihrer Eichentafel auf die Leinwand erft übertragen worden, mit einem namentlich in Rufsland häufig angewandten Verfahren. Hier ift die Übertragung anfcheinend nicht vollkommen gelungen. Zwifchen der Leinwand und der Farbfchicht ift der alte Kreidegrund nicht erhalten, fo dafs die durchfcheinende Structur des Gewebes der Malerei ihre natürliche emailartige Gefchloffenheit nimmt.

An dem befonderen Zuftand der Malerei mag es hauptfächlich liegen, dafs nicht jeder befugte Beobachter von dem Eyck'fchen Charakter der Darftellung rafch berührt wird.

An das niedrige Kreuz genagelt, ift die Geftalt des fterbenden Heilands fchreckhaft geftreckt faft über die ganze Bildfläche. In dem nackten Leibe ein Reft

von Befangenheit und gothischer Typik. In dem düsteren, beinahe wilden Antlitze, dem schwarzen Haar, das in feuchten Strähnen herabhängt, und in den Strömen Blutes, die aus den Wunden fliessen, ist das Martyrium naiv deutlich ausgedrückt. Rechts zu Seiten des Kreuzes stehend weint Johannes — ein mehr vulgärer Ausdruck würde vielleicht den fast kindlich ungezügelten Ausbruch besser bezeichnen —, mit eckigem Gestus führt er die linke Hand an das thränende Auge. Links steht Maria, wie versteinert.

Dahinter hebt sich scheinbar das Land, im Mittelgrunde belebt durch hell punktirtes Laubwerk, und entfaltet sich reich im Hintergrunde, wo eine Stadt mit thurm- und kuppelreichen Baulichkeiten sichtbar wird und rechts ein Hügel, der eine Pinie und eine Windmühle trägt. Noch ferner eine Doppelkette hoher Berge. Der Meister konnte sich nicht genug thun, die Unendlichkeit der Fernsicht in den schmalen Raum zu bergen und setzte all' seine Kunst an die durch Naturgestaltung und Menschenwerk geschmückte Weite, die von der Passion ungetrübt prangt. Mit liebevoller Hingebung und Freude an der Mannigfaltigkeit und Vielgliederigkeit ist das Fernste durchgeführt, wie der links seine nackten Äste empor- und durcheinandertreibende Eichbaum, wie die Vögel, die das Gezweig umschwärmen. Und über der Landschaft strahlt ein krystallklarer Himmel, in dem Wolken schwimmen, Haufen kleiner schimmernder Ballen, Formationen, die wir vom Genter Altar her kennen, auch von dem »hl. Franciscus« zu Turin und von der kleinen »Kreuzigung« in St. Petersburg.

Für Eyck's Weise der Naturbeobachtung ist nichts mehr charakteristisch als die fast allzu dringende Bemühung um Ausprägung der verschiedenen Stofflichkeiten. Vorn hat der glatte und steinige Boden viele Sprünge, die hier und da spinnwebenförmig die Platte überziehen, ganz wie das schieferige Gestein in der Einsiedler-Tafel des Genter Altares; und schwammartig durchlöcherte Steinklumpen und -klümpchen liegen umher, die von ebendaher bekannt sind. Die Wirrniss und der Glanz des Haares auf Johannis Kopf ist mit denselben Mitteln und derselben Wirkung wie auf den Schädeln der Heilspilger dargestellt.

Der vergleichende Blick wird immer wieder auf die Tafeln des Genter Altares gerichtet. Andere Eyck'sche Schöpfungen, die unserer »Kreuzigung« ganz besonders nahe stehen, nämlich die Petersburger Flügel, das »Grab Christi mit den heiligen Frauen« bei Sir Francis Cook und der »hl. Franz« in Turin sind nicht ganz frei von Anzweiflung geblieben — seltsam genug auch das zuletzt genannte Bild. Und wenn ich diese Zweifel auch für ganz unberechtigt halte, hindern sie mich immerhin daran, mit Hülfe jener Tafeln den Eyck'schen Charakter des neuen Bildes zu demonstriren, da der Schreiber stets des feindlichsten Lesers gedenken soll.

Der Genter Altar enthält in seiner grossen Menschenschaar genug Figuren, die geeignet erscheinen mit den drei statuarisch isolirten Gestalten der Kreuzigung verglichen zu werden. Wir finden dort Gewänder, die dem Mantel der Gottesmutter in den Faltenmotiven verwandt sind und wir finden dort Gewänder, die dem ganz anders gefalteten Mantel des Jüngers ähneln. Auch die Formen der Hände

und der Köpfe hier und dort vergleichen wir nicht vergeblich und, wiewohl die dramatifche Spannung der Paffionsfcene keinem Theile des grofsen Altares eigen ift, felbft dem dreitönigen Schmerzensausdrucke wird Entfprechendes im Genter Altare entdeckt.

In den Köpfen Chrifti, Mariae und Johannis werden die dem Meifter eigenen Züge nicht leicht überfehen werden, namentlich die fcharfe horizontale Falte zwifchen Nafe und Stirn, die nur halb offenen, wie blinzelnden Augen und die feuchte, ftark gerundete Unterlippe. Lehrreich zumal fcheint die Vergleichung des Marienkopfes mit dem vermeintlichen Portrait Hubert van Eyck's im Genter Altar; gerade weil hier Dinge mit einander verglichen werden, die der Aufgabe nach weit auseinanderliegen, tritt die Identität der die Formen geftaltenden, den Ausdruck fuchenden Künftler-Individualitäten überzeugend hervor.

Ich vermuthe, dafs diefe »Kreuzigung« ebenfo wie die Täfelchen in Petersburg und »Die Frauen am Grabe Chrifti« in Richmond, in welchen Werken ein Kampf zwifchen Überlieferung und felbftändiger Naturbeobachtung nicht ganz zu Ende geführt zu fein fcheint, gleichzeitig mit dem Genter Altar oder felbft früher entftanden find. Die fpätere Kunft Jan van Eyck's ift beruhigter, milder und heiterer.

Dafs *Roger van der Weyden* mindeftens *ein* Portrait gefchaffen hat, abgefehen von den Stifterbildniffen in feinen Compofitionen, wiffen wir aus dem Kunftinventar der Margarethe von Öfterreich, in dem ein Bildnifs Carl's des Kühnen von feiner Hand erwähnt wird. Es gilt den Menfchentypus in der vergleichsweife erftarrten Kunft des Brüffeler Malers zu erfaffen. Seine Portraitirfähigkeit ift nicht fo grofs, als dafs nicht das Typifche feines Stiles überall durchdränge. Die fechs oder fieben Männerbildniffe, die dem Meifter mit dem beften Rechte zugefchrieben werden dürfen, bilden auch in Äufserlichkeiten, wie Kleidung, Haartracht und Behandlung des Hintergrundes, eine ziemlich feft gefchloffene Gruppe. Dem im Antwerpener Mufeum bewahrten Portrait Philipp's des Guten, das übrigens anfcheinend nur eine alte Wiederholung ift, wie die entfprechenden Tafeln, die in Gotha, im fpanifchen Privatbefitze und fonft gezeigt werden, fchliefst fich wohl mit Recht das als Original betrachtete Berliner Portrait an, das vielleicht ebenfo wenig Carl den Kühnen vorftellt wie Roger's Mann mit dem Pfeil in Brüffel. Dann der Herr von Croy, wieder in Antwerpen, Jean de Gros' Bildnifs, kürzlich aus Brügge in den Befitz eines Parifer Sammlers gelangt, endlich das fchönfte von allen, der junge Mann in der venezianifchen Akademie. Von Frauenbildniffen möchte ich am eheften hier anreihen das durch feine gute Erhaltung auffällige Portrait, das die Schenkung der Mrs. Lyne Stephens der Londoner National Gallery zugeführt hat (aus der Sammlung Beurnonville), das ähnliche Bildnifs in Wörlitz und das feine Bruftbild einer älteren Frau bei Adolphe von Rothfchild in Paris.

Das Portrait eines älteren bartlofen Mannes, das Herr Geheimrath von Kaufmann zu unferer Ausftellung geliehen hatte, fügt fich in die zufammengeftellte Gruppe ein. Ein magerer Kopf, nicht unähnlich dem Peter Bladelin's, des Stifters in dem Berliner Flügelaltar, reckt fich aus dem fchwarzen Gewande, das hinten am Halfe

kragenartig emporſteigt, vorn aber den kräftigen Hals frei läſst. So oder ähnlich iſt der Abſchluſs der Kleidung in all' den Bildniſſen Roger's. Der Mangel an dem vermittelnden Weiſs des Untergewandes macht, daſs der Anſatz des entblöſsten Halſes ein wenig brutal erſcheint. Charakteriſtiſch für den Meiſter ſind namentlich die nicht ganz einwandfreie Zeichnung der nahe an einander gerückten Augen, die Leere der Form, die Betonung der zeichneriſch erfaſsten Hauptlinien, beſonders der langen Kinnbackengrenze, die geringe Stofflichkeit des Fleiſches, endlich die herbe und bittere Empfindung, die den Kopf beſeelt. Das Haar iſt, wie auch in den anderen Bildniſſen des Meiſters, ſtraff in die Stirn und über die Schläfen gekämmt und ſcheint eine Perücke zu ſein.



ROGER v. D. WEYDEN. BILDNISS BES. R. v. KAUFMANN

Das Bildniſs hing, wie alle Gemälde — mit *einer* Ausnahme —, die Herr von Kaufmann zu der Ausſtellung geſandt hatte, in dem kleinen Vorderraum, der ſich an den »Uhrſaal« anſchlieſst. Das mit Möbeln und Holzfiguren aus dem Beſitze dieſes Sammlers in einheitlichem Stile ausgeſtattete Cabinet bot eine Galerie deutſcher und niederländiſcher Tafeln des XV. und XVI. Jahrhunderts, wie ſie keine andere Privatſammlung aufzuweiſen vermag, wiewohl auch innerhalb der angedeuteten zeitlichen und örtlichen Begrenzung der Beſitzſtand des Sammlers mit dem Inhalt unſeres Cabinets keineswegs erſchöpft war.

Der Flügelaltar mit der Beweinung Chriſti an der rechten Wand dieſes Raumes — für den nach dem Fenſter Blickenden — trug ſchon in der Sammlung des Rev. Heath *Memling*'s Namen, wurde aber ſpäter kurze Zeit für eine Schöpfung des Dirk Bouts gehalten. Der Leib Chriſti und die drei Trauernden, Maria, Johannes und Magdalena, ſind im Mittelfelde ohne Benutzung der räumlichen Tiefe geordnet. Die Gottesmutter und der Jünger bilden mit dem todten Leib, der etwas abſichtlich zur Vorderanſicht gewendet iſt, eine feſt geſchloſſene Gruppe, während Magdalena, in lebhaftem Schmerzensausdruck die Hände in Scheitelhöhe ringend, ein wenig abſeits kniet. Die Flügel, die parquettirt ſind — die Malerei der Auſsenſeite iſt verloren —, zeigen rechts den hl. Chriſtoph, links den Jacobus Maior. Innerhalb der Grenzen, die Memling's Geſtaltungskraft geſetzt waren, zeigt die Mitteltafel eine nicht gewöhnliche dramatiſche Energie und übertrifft an Kraft und Tiefe der Empfindung die beiden der Compoſition nach verwandten Darſtellungen in der Doria-Galerie und im Hoſpital von Brügge, wie auch die entſprechende Gruppe im Lübecker Altar. Etwa 1475, alſo in der früheren Zeit des Meiſters, iſt der Altar entſtanden. Die etwas ungelenke ſtatuariſche Erſcheinung

Chriſtoph's und Jacob's iſt neben vielen anderen Stileigenſchaften dieſer Periode Memling's charakteriſtiſch. Von noch ſtärkerem innerem Leben bewegt als dieſes Werk erſcheint übrigens das Fragment mit Johannes und vier klagenden Frauen in der Münchener Pinakothek, das ſonderbarer Weiſe mit Memling noch nicht in Zuſammenhang gebracht worden iſt.

Memling's Ruhm ruht nicht ſo ſehr auf den dramatiſchen Compoſitionen wie auf den ruhigen Andachtsbildern. Stellen wir die nicht wenigen Madonnenbilder des Meiſters den Madonnenbildern gegenüber, die wir für *Dirk Bouts* in Anſpruch nehmen, ſo wird deutlich, was bei der Gegenüberſtellung je *eines* Marienbildes der beiden Meiſter vielleicht noch nicht deutlich würde. Der Löwener Maler hat das idylliſche Motiv mit ſtärkerem Antheil geſtaltet und namentlich das Gebaren des Kindes natürlicher, zugleich mannigfaltiger dargeſtellt. Memling wiederholt ſich oft, giebt dem Kinde ein unkindliches, an Verehrung gewöhntes Weſen und drückt das zärtliche Verhältniſs zwiſchen Mutter und Kind nicht recht aus. Die kleinen Tafeln des Dirk Bouts, auf denen Maria in halber Figur erſcheint, mit geſenkten Lidern der ſorglichen Betrachtung des Kindes hingegeben, ſtelle ich zuſammen. Erſt das unter dem richtigen Namen in Antwerpen ausgeſtellte Bildchen mit waldigem Hintergrunde und das mit der irrigen Benennung »van der Goes« im Bargello zu Florenz (Sammlung Carrand) bewahrte Gemälde, von dem eine mindeſtens gleichwerthige Wiederholung exiſtirt. Dann die kürzlich vom Kaiſer Friedrich-Muſeums-Verein der Berliner Galerie gewonnene Tafel. Hier lächelt das Chriſtkind den Beſchauer an und ergreift mit der rechten Hand die groſse Zehe des rechten Fuſses. Das originelle Motiv ſcheint den Zeitgenoſſen gefallen zu haben. Die Compoſition wurde im XV. Jahrhundert wiederholt. Ferner die aus den Sammlungen Pourtalès und Gontard in das Staedel'ſche Inſtitut zu Frankfurt gelangte Madonna, die dem Kinde die Bruſt bietet, und das auf der Auction Spitzer von G. Salting erworbene, beſonders ſorgfältig durchgeführte und gut erhaltene Bild. Hier ſchlieſse ich das Gemälde unſerer Ausſtellung an, das Graf Friedrich Pourtalès — wie 1883 ſein Vater — geliehen hatte. Maria blickt, faſt ganz von vorn geſehen, ſeitlich herab auf das Kind, das in ihren Armen liegt, ähnlich wie in dem Frankfurter Bilde, und deſſen ausgeſtreckte Ärmchen mit dem Roſenkranz ſpielen. Der landſchaftliche Grund iſt dem der Antwerpener Tafel verwandt. Die Malerei iſt vortrefflich erhalten, warm in


DIRK BOUTS. MADONNA BES GRAF F POURTALÈS

der Färbung, kräftig im Auftrage, die Modellirung forgfam und wirkungsvoll, die Zeichnung, namentlich in den Madonnenhänden, feiner als gewöhnlich. Unter den vielen Eigenfchaften, an denen der Meifter erkannt wird, hebe ich einige hervor: die intime, phlegmatifche und melancholifche Auffaffung — Memling ift minder melancholifch und viel weniger intim, van der Goes minder phlegmatifch —, die zum Kinn fpitz zulaufende Kopfform Mariae mit der breiten Stirn und die übertreibende Betonung der Lichtreflexe, die als helle Streifen auf der Schattenfeite Leben bringen und die fchwere Form klären.

Das grofs aufgefafste, wenn auch eben nicht fein durchgebildete Bruftbild eines bartlofen Mannes, das Herr W. Gumprecht ausgeftellt hatte, ift nicht fpäter als 1450 entftanden, wie fchon das Coftüm erkennen läfst, das turbanartige Kopftuch mit gezaddelten, feitlich herabfallenden Enden. Embleme, mit denen in eigenthümlicher Art die Zipfel des Kopftuchs geziert find, kleine Bücher und Notenfchrift, fcheinen den Dargeftellten als einen Meifter der Mufik zu bezeichnen. Die Malerei ift nicht im beften Zuftand; von der Zeichnung in dem Antlitz und von der Modellirung fcheint Manches verloren gegangen zu fein. Bei einem Verfuche, das Werk unterzubringen in ein etiquettirtes Fach, werden wir zu der glücklich umgrenzten Individualität des *Meifters von Flémalle* geführt, an deffen Art die entfchloffene Anlage des Kopfes, der entfchiedene Ausdruck, die etwas grelle Contraftirung von Hell und Dunkel und die ftarke Befchattung der Oberlippe erinnern. Nicht verfchwiegen fei, dafs die Holzart der Tafel, ftatt Eiche ein weicheres Holz, nach Oberdeutfchland weift. Der Stil und das Coftüm widerfprechen aber diefer Hinweifung, und auch als oberdeutfche Copie eines niederländifchen Originals darf man das Portrait nicht auffaffen.

Aus der Sammlung Hainauer war wiederum, wie 1883, die Darftellung Chrifti im Tempel ausgeftellt, die zu zwei Tafeln der Berliner Galerie gehört und über deren Autor W. Bode in feiner Befprechung der älteren Ausftellung fich geäufsert hat. Das Hainauer'fche Bild ift mit feinen hübfchen farbenreichen Frauentrachten die reichfte der drei Tafeln, die gleiche Mafse haben und ficher von *einem* Altar ftammen. Dem Meifter, dem die Trachten und alles Beiwerk beffer als die ein wenig blöde dreinfchauenden Köpfe gelingen, möchte ich die Heimfuchung in Lützfchena zufchreiben. Der wohl nicht fpäter als 1460 thätige Maler fteht dem Meifter von Flémalle am nächften.

Das befcheidene Madonnenbildchen mit dunkel fchraffirtem Goldgrund, von Herrn Oscar Hainauer auf der Auction Spitzer erworben, erinnert entfchieden an die Art des *Hugo van der Goes*, fowohl in den Formen der Köpfe und Hände, der kühlen, etwas flachen Färbung, wie in der Auffaffung. Nur bleibt diefe Halbfigur an Qualität hinter der entfprechenden, ficher von van der Goes gefchaffenen Darftellung im Staedel'fchen Inftitut zu Frankfurt ein wenig zurück.

Eher mit *Dirk Bouts* als mit van der Goes in Zufammenhang fteht der ganz von vorn gefehene Chriftuskopf, den Herr von Kaufmann ausgeftellt hatte, foweit die typifche Geftaltung überhaupt eine Meifter-Individualität verräth. Ähnliche Dar-

ftellungen find nicht felten, eine genau entfprechende ift im Befitze des Herrn Dr. U. Thieme in Leipzig. Der auch nicht ftark abweichende Kopf im Mufeum zu Antwerpen zeigt die Hand des Dirk Bouts ziemlich deutlich.

Der *Meifter der Himmelfahrt Mariae*, der feinen Namen nach zwei Altären in der Brüffeler Galerie empfangen hat, war mit zwei kleinen Altarflügeln aus der Sammlung v. Kaufmann und mit der Halbfigur des hl. Auguftinus, einem Fragment aus dem Befitze des Herrn Geheimraths Julius Leffing, auf der Ausftellung vertreten. An der hellen, dabei doch trüben Färbung, den unterfetzten Proportionen, an den Formen der Landfchaft, die unruhig, mit bläulichen Bäumchen besät erfcheint, und an der punktirenden Ausführung der Schattenpartien in der Gewandung, namentlich in der rothen, ift diefer ziemlich fruchtbare Maler nicht eben fchwer zu erkennen. Da er in mindeftens drei mir bekannten Fällen Compofitionen des Dirk Bouts übernommen und in feine mehr fpiefsbürgerliche Sprache überfetzt hat, fo dürfen wir ihn mit einiger Sicherheit in *Löwen* localifiren. Das Abendmahl, eine der Darftellungen des Bouts, die er copirt hat, ift ja wohl nie aus feiner Löwener Capelle herausgekommen. Von *Albert Bouts*, einem Sohne des Dirk Bouts, wird uns übrigens erzählt, dafs er eine »Himmelfahrt Mariae« gemalt habe.

Der *Meifter des hl. Aegidius*, deffen Individualität v. Tfchudi zuerft erkannt hat, war gegen das Ende des XV. Jahrhunderts thätig, vielleicht in Frankreich oder an den Grenzen von Belgien und Frankreich. Unfere Ausftellung bot die beiden kleinen Tafeln aus dem Befitze des Herrn von Kaufmann, die Darbringung im Tempel und die Flucht nach Aegypten, die v. Tfchudi fchon mit vollkommenem Rechte den beiden Londoner Legendenscenen angereiht hat. Der intereffante Umftand, dafs zur Architektur in unferer »Darbringung« der oberitalienifche, mit Bramante's Namen bezeichnete Kupferftich als Vorbild diente, ift bereits bemerkt worden. Die Paffionsbilder in London und Liverpool, fowie das »Martyrium des hl. Sebaftian« in Berlin, die v. Tfchudi mit dem Meifter wenigftens in lofe Beziehung gebracht hat, fcheinen mir nicht hierher zu gehören. Dagegen wurden auf der Auction des Barons de B... (Paris 1883) zwei Darftellungen aus der Legende eines Bifchofs angeboten, die nicht nur zweifellos von dem Aegidius-Meifter herrühren, fondern fogar vielleicht zu demfelben Altar gehören wie die berühmten Londoner Tafeln.

In dem Cabinet des Herrn von Kaufmann nahm viel Raum und Aufmerkfamkeit in Anfpruch ein höchft farbiges, decorativ wirkungsvolles Breitbild, das erft kürzlich aus dem Wiener Privatbefitze nach Berlin gekommen ift. In fteifem Beieinander je zwei Heiligengeftalten zu Seiten der Anna felbdritt, rechts auf niedrigem Sitz die hl. Barbara, hinter ihr ftehend der hl. Ludwig, links fitzend die hl. Katharina, weiter hinten ftehend Johannes der Täufer. Das Chriftkind bietet vom Schoofse Mariae der hl. Katharina den Ring, den anzunehmen die Jungfrau keineswegs bereit ift, weil fie mit der einen Hand dem Kinde eine Nelke reicht, mit der anderen ein Buch hält. Ein Sympton für die nicht gerade verftändige Verarbeitung überkommener Vorbilder. Der Maler kannte Memling's Katharinenaltar, gewifs aber auch Werke des van der Goes. Sein Stil ift ungleichmäfsig und unorganifch und gerade defshalb

nicht leicht in anderen Arbeiten wiederzuerkennen. Von ihm rühren her, wenn ich nicht irre, die Madonna in Halbfigur, mit der Bezeichnung »scuola tedesca« im Poldi-Pezzoli-Mufeum zu Mailand ausgeftellt, und ein etwas gröberes, von 1486 datirtes Diptychon, das jüngft im Londoner Kunfthandel aufgetaucht ift.

Den Malern, die zu Brügge feit 1470 etwa thätig waren, ift ein Mangel an Erfindungskraft eigen, der bei aller Hochfchätzung ihrer grofsen Eigenfchaften nicht überfehen werden foll. Und diefer Mangel wird fühlbarer in der Abfolge der drei Generationen, die mit den Namen »Memling«, »Gerard David« und »Moftaert« bezeichnet werden. Wird bei dem Studium Memling's das nahezu mechanifche Wiederholen einiger Motive, wie der Haltung des auf dem Schoofse Mariae fitzenden Chriftkindes, offenbar, fo wurde für die Schaffensart des Gerard David charakteriftifch gefunden, dafs er in zwei deutlichen Fällen relativ unbedeutenden Kupferftichen grofse, ungewohnte Compofitionen entlehnt hat. Der Pfeudo-Moftaert endlich hält fich an David, der wahrfcheinlich fein Lehrer war, wendet fich aber nicht felten, da fein Meifter einen kargen Vorbilderfchatz bietet und hinterläfst, zu den erfindungsreichen Oberdeutfchen, zu Dürer und auch zu Schongauer. Für die merkwürdige Unfelbftändigkeit diefes in anderer Hinficht hoch begabten Malers laffen fich fehr viele Zeugniffe zeigen.

*Gerard David* war auf unferer Ausftellung reich vertreten, wenngleich nur *ein* Werk dort war — vier Heilige, in *einen* Rahmen zufammengeftellte Flügelbildchen eines kleinen Altares, im Befitze des Herrn James Simon —, deffen Angliederung an das »Werk« des Brügger Meifters keiner Vertheidigung bedarf. Die Heiligen Chriftophorus, Franciscus, Hieronymus und Antonius ftehend, mit landfchaftlichem Grunde. Die Figuren entfprechen in jedem Zuge der bekannten Art des Malers und vertraten würdig, wenn auch die Erhaltung der Täfelchen nicht ganz einwandsfrei ift, die reife Periode feines Schaffens. Um dagegen die drei Bilder aus der Sammlung von Kaufmann, denen wir den Meifternamen »Gerard David« beigefchrieben hatten, richtig einzuordnen, mufs die bisher vernachläffigte Jugendkunft des Malers beleuchtet werden. Gegen das berühmte Bild in Rouen find die nicht weniger gut beglaubigten Gerichtsbilder in Brügge, die von 1499 datirt find, allzu ftark in den Hintergrund getreten. Das intereffantefte der Werke, die nach genauer Betrachtung der Brügger Stadthaustafeln dem Meifter zugefchrieben werden dürfen, ift mir die Kreuzigung Chrifti — beffer Nagelung Chrifti auf's Kreuz — im Befitze der Lady Layard zu Venedig. Zu der merkwürdigen, leider in fchlimmem Zuftand befindlichen Tafel, die doppelt fo breit wie hoch ift, gehören, wenn ich recht fehe, die beiden Flügel im Mufeum zu Antwerpen, die unter Mabufe's Namen ausgeftellt find. Ludwig Scheibler hat das Mittelbild und hat die Flügel, ohne einen Zufammenhang anzunehmen, als dem Geertgen von St. Jans nahe ftehend bezeichnet. Diefe Beziehung zur holländifchen Kunft foll nicht vergeffen werden. In Antwerpen ftehen zur Linken die fteifen Reiter, die Henkersarbeit überwachend, zur Rechten Magdalena, Johannes mit Maria und noch zwei Frauen. Mufs das Mittelbild, das zu diefen quadratifchen Flügeln gefucht wird, doppelt fo breit wie hoch fein, fo kann

die Kreuzigung in der gewohnten Geftaltung fchwerlich darauf Platz haben, während die Kreuztragung zwifchen den feft, einander zugekehrt ftehenden Gruppen der Trauernden und der Henkersgarde fich kaum bewegen kann. Die höchft feltene Darftellung der Nagelung auf's Kreuz ift dasjenige, was diefe Flügelbilder zu verbinden geeignet ift. Und das Layard'fche Gemälde ftimmt ftiliftifch wohl zu den Seitenftücken. Mit pedantifcher Genauigkeit, mit anfcheinend fchwach berührtem Herzen hat Gerard David das graufame Werk hier gefchildert, wie in dem einen furchtbaren Brügger Gerichtsbilde, ohne den leidenfchaftlichen Zug, der über die quälenden Einzelheiten hinwegzureifsen vermöchte.


GERARD DAVID. DER HL. FRANZ.
BES. R. v. KAUFMANN

Es giebt einen zweiten Weg zu Gerard David's Jugendkunft. Die »Hochzeit zu Kana« im Louvre gilt jetzt jedem Verftändigen als Schöpfung des Meifters. Aufserdem befitzt der Louvre ein Triptychon, in deffen Mittelfelde die Madonna zwifchen zwei merkwürdig gerade ftehenden Engeln, in Abhängigkeit von Memling, dargeftellt ift. Das Compofitionsmotiv diefer Madonna ift frei wiederholt in einem Bilde der Northbrook-Sammlung, das im gewöhnlichen, fpäten David-Stil ausgeführt ift, und in einem kleineren Bilde der Berliner Galerie, das von dem Pfeudo-Moftaert ftammt. Die Flügel des Pariser Flügelaltares zeigen eben den Donator und feine Gattin, die als Stifter. Figuren, *etwa 10 Jahre älter*, an der Hochzeit zu Kana theilnehmen. Diefes Triptychon ift ein ziemlich frühes Werk des Gerard David und ein für die Herkunft und Entwickelung feiner Kunft fehr lehrreiches.

Der Gruppe der Jugendarbeiten fchliefst fich die Anbetung der Könige in Brüffel an, die Scheibler fchon richtig beftimmt hat.

Herr von Kaufmann hatte zwei kleine, forgfam in warmem Tone durchgeführte Flügelbilder ausgeftellt. Das linke Täfelchen zeigt den genau von vorn gefehenen, in feierlich gerader Haltung vor einer Baumwand des Mittelgrundes ftehenden Täufer. Die kühle Unbeweglichkeit, die Pedanterie der wohlverftandenen Falten, die ftatuarifche Ifolirtheit der übermäfsig klar und ftark modellirten Figur, das find wefentliche Eigenfchaften Gerard David's, die keiner feiner Schöpfungen fehlen. In dem anderen Bildchen ift der hl. Franz, der die Stigmata empfängt, im Zwange der Aufgabe bewegt und befeelt, oder vielmehr ift in einer bewegten Haltung erftarrt. Den Flufs der Bewegung läfst David nicht fühlen. Hier ift namentlich der Faltenwurf und die Landfchaft bezeichnend. Man betrachte vergleichend das Parifer Triptychon. Stiliftifch nah verwandt und derfelben Periode des Meifters angehörend erscheint

die Geburt Chrifti, die Herr von Kaufmann aus Rufsland erwarb und deren Zufammenhang mit der aus den Sammlungen Nieuwenhuys und Spitzer in die Galerie von Budapeft gelangten fehr ähnlichen Compofition bekannt ift. Auch auf ein drittes, in Compofition und Stil verwandtes Gemälde im Parifer Privatbefitze, das fehr fchlecht erhalten ift, wurde fchon hingewiefen. Das Berliner Bild ift die zweite Redaction, in der die Figuren ein wenig gefchloffener angeordnet erfcheinen als in Budapeft und das Chriftkind und die beiden Engel nicht ganz fo kümmerlich in den Gröfsenverhältniffen find. Herrlich hier und dort ift die Hintergrundslandfchaft, in deren Baulichkeiten eine nicht geringe architektonifche Erfindung eifrig fich bethätigt. Es giebt in den Jugendwerken des Gerard David mehr als einen Anhaltspunkt dafür, dafs der Lernfähige an den Werken van Eyck's nicht unbelehrt vorbeigegangen ift.

Von dem nicht fo geftaltungskräftigen, wie mafsvollen, vornehmen, mit dem Reiz feiner Frauengeftalten und der warmen Gluth feiner Färbung höchft gefälligen Maler, den ein langlebiger Irrthum Jan Moftaert nennt, bot unfere Ausftellung drei Werke, nämlich zwei Donatorenflügel, dann eine kleine Wiederholung des berühmten, jetzt dem Mabufe richtig zugefchriebenen Palermitaner Triptychons und endlich ein köftliches Flügelaltärchen, das Herrn Geheimrath Lippmann gehört. Die Altarflügel aus der Sammlung von Kaufmann mit den gedrängten Portraitgruppen, auf der einen Tafel der Stifter mit den Söhnen, empfohlen von dem Evangeliften Johannes, auf der anderen die Gattin mit den Töchtern unter dem Schutze einer weiblichen Heiligen, find ein recht typifches Werk des Meifters, deffen Erfolge im umgekehrten Verhältniffe zu den Bildgröfsen zu ftehen fcheinen. Die Verhältniffe diefer Tafeln — die Figuren haben halbe Lebensgröfse — find ihm fchon ein wenig beschwerlich grofs. Die Formen zeigen eine etwas leere, verblafene und unftoffliche Erfcheinung, während der decorativ coloriftifche Effect von fchöner Ruhe und Weichheit ift. Noch deutlicher treten die Mängel hervor in den ganz ähnlich geordneten Donatorengruppen mit dem hl. Georg und der hl. Barbara in der Galerie zu Brüffel. Der auf den Flügeln der Sammlung von Kaufmann dargeftellte Stifter fcheint ein befonders eifriger Gönner des Pfeudo-Moftaert gewefen zu fein. Der Earl of Northbrook befitzt feit ganz kurzer Zeit in feiner Sammlung, in der unfer Meifter übrigens ohnedies fchon hervorragend gut vertreten war, eine Madonnentafel, in der *eben der* Stifter mit Weib und Kindern adorirend kniet. Hier find bei den einzelnen Portraits die Lebensjahre vermerkt, was auf unferen Flügeln nicht der Fall ift.

Das Flügelaltärchen in Palermo, des jungen Mabufe glücklichftes Werk, weckte mit feinen neuen Eigenfchaften nicht geringes Auffehen und wurde öfters wiederholt. Neben der im Stil sehr wenig abweichenden Replik des Mittelbildes in der Sammlung des Earl of Northbrook und der fchwächeren Wiederholung auf Schlofs Gnadenthal zeichnet fich das kleine Triptychon aus dem Befitze des Herrn von Kaufmann, das nur im Mittelfelde dem Palermitaner Flügelaltar entfpricht, durch eine deutlich abweichende Behandlung aus. Die geiftreiche, glitzernde Lebhaftigkeit Mabufe's ift in

die dumpfe Ruhe des Pfeudo-Moftaert überfetzt. Die Flügel find nicht wiederholt. Auf dem linken Seitenfeld ift vielmehr der hl. Andreas ftehend dargeftellt, rechts ein knieender Stifter, deffen Ausführung abweicht von der übrigen Malerei und der vielleicht ein wenig fpäter von anderer Hand hinzugefügt worden ift. Gemeinhin wird der Pfeudo-Moftaert den Meiftern des XV. Jahrhunderts angereiht, infofern auch mit Recht, wie er die Überlieferung der älteren Brügger Malerei treu fortführt, doch war er wohl gleichalterig etwa, wenn nicht gar jünger, mit dem ganz unähnlichen Sprofs desfelben Stammes, dem unruhigen Neuerer Mabufe. Seine im Technifchen durchaus gefunde, in der Auffaffung erfchöpfte und rückftändige Kunftübung zollte der revolutionären Macht der zu neuen Geftaltungen drängenden Meifter vom Schlage des Mabufe öfters mit unmittelbarem Nachahmen verehrenden Tribut.

Das Triptychon aus dem Befitze des Herrn Geheimraths Lippmann hat ganz kleine Mafse, die kleinften, in denen der Meifter fich überhaupt ausgedrückt hat, und in dem gedrängten Beieinander find alle feine Vorzüge glücklich vereinigt. Auf der Aufsenfeite der Flügel find in ftatuarifchen, fein bewegten Geftalten von anmuthigem weiblichem Reiz die Verkündigung und die Heimfuchung dargeftellt — grau in grau. Um fo köftlicher glühen die Localfarben in warmer Harmonie nach der Öffnung der Thürchen. Roth ift, wie ftets bei dem Pfeudo-Moftaert, die herrfchende Note. In der Mitte liegt das Chriftkind, rechts und links knieen, fymmetrifch einander zugewandt Maria und Jofeph. Auf dem rechten Flügel die Flucht nach Aegypten, auf dem linken die Anbetung der Könige, beide Scenen, im Zwange des fehr fchmalen Raumes, mit etwas kleineren Figuren gefchildert und mit Fortlaffung alles nicht unbedingt Nöthigen. Wie ökonomifch der Meifter mit feinen Compofitionstypen fchaltet, lehrt die Vergleichung diefer Anbetung der Könige mit der entfprechenden Darftellung in der Münchener Pinakothek. Die Scene, die in München die doppelte Breite einnimmt, ift nicht ungefchickt zufammengefchoben, ohne dafs die Hauptfiguren in der Haltung, in den Bewegungsmotiven irgendwie verändert wären.

Während Brügge den Stil des XV. Jahrhunderts zu conferviren fucht, vereinigt fich in Antwerpen die Luft am Neuen mit felbftändiger Geftaltungskraft wenigftens in *einer* Perfönlichkeit.

Die beiden kleinen und befonders fchmalen Altarflügel mit dem Evangeliften Johannes und der hl. Agnes, die, aus englifchem Privatbefitz nach Köln gelangt, bei der Verfteigerung der Sammlung Nelles eingefchoben wurden, hat Ludwig Scheibler als Arbeiten des *Quentin Maffys* beftimmt. Herr A. von Carftanjen, der die Täfelchen auf der Kölner Verfteigerung erwarb, fchmückte die Berliner Ausftellung damit. Der bis zum Knie fichtbare Evangelift füllt die Breite des einen Flügels ganz aus mit feinem rothen Gewande, deffen Farbe im Licht wie im Schatten wenig von feiner Intenfität verliert. Er fegnet mit der faft bis zum Kinn erhobenen Rechten den Kelch, aus dem der kleine Drache fich erhebt. Das jugendliche, herbe und doch formenfchöne Antlitz mit dem ganz leicht geöffneten Munde und der leicht

gerunzelten Stirne drückt die feelifche Spannung einer vornehmen, empfindfamen Menfchenart aus, deren natürliche Stimmung leidvolles Nachdenken ift. Die reich gekleidete und zierlich gefchmückte weibliche Heilige hält mit der Linken einen grünen Zweig und lieft andächtig in ihrem Buche. Das Lamm fpringt wie ein treuer Hund an ihr empor. Von der fehr fein durchgeführten Landfchaft wird nur ein Weniges fichtbar, rechts und links von den Köpfen und darüber. Auf der Tafel der hl. Agnes wächft ein im Mittelgrunde ftehender einzelner Baum fehr fchlank empor bis zum oberen Bildrande — wie faft ftets in den Hintergrundslandfchaften des Maffys, aber auch des Patenier. Unter den anerkannten Schöpfungen des Quentin Maffys wird fchwer etwas unmittelbar zum Verglichen-werden Geeignetes gefunden. Faft alle von dem Meifter gefchaffenen Geftalten zeigen die Gröfsenverhältniffe des Lebens, während unfere Figuren etwa ein Drittel der natürlichen Gröfse haben. Freilich van Mander berichtet mindeftens von *einem* kleinfigurigen Gemälde des Maffys. Wir blicken vergleichend auf die herrliche Jünglingsgeftalt auf dem linken Flügel des grofsen Brüffeler Altares und auf die Halbfigur der hl. Magdalena in Antwerpen. Wenn felbft die Gefichtstypen, die Form der Hände, die fein gefchwungenen Faltenlinien nicht fo beftimmt für Maffys zeugten, wer aufser ihm konnte fo viel Schärfe mit fo viel Weichheit vereinigen, die Magerkeit der Formen mit dem anmuthigen Flufs der Bewegung und der reifen Empfindungsfüfsigkeit verfchmelzen. Die Landfchaft mag eher an Patenier als an Maffys erinnern. Allein es bleibt die nahe Möglichkeit, dafs Maffys und Patenier zufammen gearbeitet haben. Die Landfchaft in den allgemein anerkannten Werken des Maffys ift heller, unruhiger, nicht fo ftimmungsvoll gefchloffen, wie hier — und wie in Patenier's beften Arbeiten. Die beiden Heiligengeftalten aber ftehen gewifs weit über dem, was wir Patenier zutrauen dürfen.

Schwerer mag es fein, die Autorfchaft des Maffys vor der hl. Magdalena glaubhaft zu machen, die unfer Katalog wie die beiden Flügel aus dem Befitz des Herrn von Carftanjen unter feinem Namen aufführte. Genug Autorität, dabei wiederum Scheibler's Urtheil, kommt der Zufchreibung zu Hülfe. Das fchöne Bild war in der Sammlung Manfi zu Lucca, aus der der Kaifer Friedrich-Mufeums-Verein es für die Berliner Galerie erwarb, wohl bekannt. Mir fcheint, die Geftalt weift zu viele fremdartige Züge auf, als dafs fie — bei deutlicher localer und zeitlicher Nachbarfchaft — als Schöpfung des Meifters angefehen werden dürfte. Wir vergleichen mit der ganz von vorn bis zu den Knieen fichtbaren Figur die in der grofsen Beweinung Chrifti zu Antwerpen in denfelben Gröfsenverhältniffen und in ähnlicher Bewegung dargeftellte Magdalena. Die Antwerpener Büfserin hat einen überaus weich, mit zarten Übergängen modellirten Kopf, fie hat Theil an der nervöfen Inbrunft, der höchften Note in des Meifters Ausdrucksfcala, fie hat reife, frauenhafte Züge. Im Gegenfatze dazu hat unfere Magdalena eher eine freundlich mädchenhafte Erfcheinung, ein Antlitz, das mit einer faft mathematifchen Linie umfchrieben ift, und Ohren, die henkelartig auf beiden Seiten gleichmäfsig fichtbar werden. Maffys verhüllt die Ohren faft ftets und fcheint fie als einen unbefeelten Theil des Kopfes nicht zu lieben. Colo-

riftifch erfcheint die Manfi-Tafel von originellem Reiz, doch liegt diefer Reiz nicht in der Zufammenftellung ausgefuchter, hell fchimmernder Localfarben, wie in den beglaubigten Schöpfungen des Quentin Maffys. Die Geftalt ift mit ziemlich breitem Vortrag in durchfichtiger brauner Farbe angelegt. Die braune Farbe herrfcht im Kleide der Heiligen und zieht fich in die Landfchaft fort, deren Formation übrigens entfchieden an Patenier's Art erinnert. Indem ich an die Möglichkeit denke, dafs diefes eigenartige Bild das Werk eines bisher nicht bekannten vortrefflichen Nachfolgers des Maffys fei, weife ich auf die »heilige Familie«, die auf der Vente Gavet 1897 verfteigert wurde, hin und auf die »Beweinung Chrifti« in der Sammlung Virnich zu Bonn, die offenbar von einem durch Maffys' Vorbild wefentlich beftimmten Meifter herrührt. Die in der Qualität unfer Gemälde nicht erreichende Tafel enthält eine Magdalenengeftalt, die in jedem Betracht der Figur aus der Manfi-Sammlung ähnlich ift. Das Bonner Bild ift auch fchwer und warm gefärbt.

*Joachim de Patenier* war glänzend auf der Ausftellung vertreten, nämlich durch das überaus reiche und vortrefflich erhaltene Landfchaftsbild aus der Galerie Wefendonck und durch den Flügelaltar, der aus dem Befitze des Herrn Profeffors Bernftein in die Sammlung von Kaufmann übergegangen ift. Das Triptychon fchliefst fich der durch die Infchrift beglaubigten Wiener Taufe Chrifti fo eng an, wie kein anderes dem Meifter zugefchriebenes Werk. Auf dem Mittelfelde ift die Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht nach Aegypten dargeftellt, auf dem rechten Flügel der hl. Cornelius, auf dem linken Johannes der Täufer. Patenier beweift in diefem Altare, der durchaus auf der Höhe des Wiener Bildes fteht, die Fähigkeit, den Figuren ein natürliches und befriedigendes Verhältnifs zur Landfchaft zu geben. Van Mander fpricht von Patenier, wie wenn der Meifter ausfchliefslich Landfchaftsmaler gewefen sei. Sein Bericht ift in Bewunderung vor Tafeln wie die Wefendonck'fche Landfchaft gefchrieben, auf die jedes Wort zu paffen fcheint. Man hat danach jede gröfsere Figur in einem Bilde Patenier's einem anderen Meifter (am liebften Maffys) zufchreiben wollen und ift damit wohl zu weit gegangen. So deutlich fich in manchen Fällen die Collaboration nachweifen läfst, die Geftalten des fignirten Wiener Bildes und die des Berliner Triptychons find von Patenier felbft.

Der dreitheilige Altar mit der Gefchichte des verlorenen Sohnes aus dem Befitze des Herrn Dietrich Reimer zeigte deutlich den Zufammenhang mit der Schule des Quentin Maffys. Datirt aus dem Jahre 1526, ftammt das Bild fchon aus einer Zeit des Schwankens, da an die Stelle der foliden Maltradition eine mehr flüchtige Behandlung als moderner und geiftreicher trat. Die Auffaffung ift trocken, mit einem Anklang akademifcher Regel. *Cornelis Maffys*, von dem das Rijksmufeum zu Amsterdam eine etwas jüngere Tafel gleichfalls mit der Gefchichte des verlorenen Sohnes befitzt, mag das Triptychon gefchaffen haben. Das letzte Wort der Infchrift »1526 Factu. Ao. Sum Hant.« foll wohl den Ort der Entftehung — Antwerpen — bezeichnen.

Ein flüchtig mit tufchendem Farbenauftrag gemaltes Bildchen — in meinem Befitze — intereffirte auf der Ausftellung namentlich durch die zwanglofe Auffaffung

des anfcheinend doch den Evangelien entnommenen Vorgangs und durch die hübfche Landfchaft. Chriftus fpricht zu einer fitzenden Frau, gelehnt an das Thor eines Bauernhofes, dabei fünf andere leicht bewegte Figürchen. Offenbar rührt die Tafel von dem Braunfchweiger Monogrammiften her, von deffen bekannten Arbeiten fie fich nur durch gröfsere Helligkeit und Leichtigkeit des Malvortrags unterfcheidet. Das Bildchen ift nur der Ausfchnitt aus einem fehr viel gröfseren Gemälde. Rechts am Rande werden auf einem verticalen, die Darftellung abfchliefsenden Balken die einzelnen gemalten Haare einer lebensgrofsen Geftalt fichtbar. Die genrehafte Scene (Chriftus mit Maria und Martha?) ift alfo urfprünglich nur eine Hintergrundsvorftellung gewefen, auf die der Blick an der Hauptfigur vorbei, durch ein Fenfter etwa, fiel. Schade, dafs die Tafel nicht ganz erhalten ift. Sehr erfreulich war vermuthlich die grofse Figur nicht. Das Ausfchneiden unferer freundlichen Gruppe war wohl eher eine Sünde gegen die Hiftorie als gegen den Gefchmack. Wahrfcheinlich hätte gerade diefe Tafel mit dem Nebeneinander der grofsen Geftalt und der kleinen Figuren die Identität des Braunfchweiger Monogrammiften und Jan van Hemeffen's befonders überzeugend gezeigt.

Das fchöne, oft gerühmte Selbftportrait des *Meifters des Todes Mariae*, das aus der Sammlung des Grafen Redern in die des Herrn Geheimraths von Kaufmann übergegangen ift, fehlte nicht auf der Ausftellung und erwarb fich neue Freunde mit der vornehmen Einfachheit feiner farbigen Erfcheinung. Die Anhaltspunkte, mit deren Hülfe in dem Portrait das Selbftbildnifs des Malers nachgewiefen wurde, find zu bekannt, als dafs fie hier noch einmal vorgetragen zu werden brauchten.

Ebenfo wenig bedarf es neuer Erläuterungen, um die Bedeutung der kleinen Tafel von *Herri met de Bles*, der Enthauptung Johannis des Täufers, aus der Sammlung Hainauer feftzuftellen. Das Bild fteht dem fignirten Gemälde in München ganz befonders nahe und mufs bei jeder Aufzählung der Werke des Meifters ganz zu Anfang genannt werden, um fo mehr, wie es durch feine Qualität unter den höchft ungleichwerthigen ftilverwandten Arbeiten hervorragt. Eine gröfsere Wiederholung der Compofition tauchte vor Kurzem im römifchen Kunfthandel auf, während das zu unferer Tafel gehörende Gegenftück fich noch zu Paris in gräflich Pourtalès'fchem Befitze befindet. Mit den übermäfsig fchlanken und fehnigen Geftalten, die ftark bewegt und mit phantaftifchem Zierat gefchmückt erfcheinen, mit der fpitzigen, accentuirenden Malerei bieten die Tafeln des Bles einen abenteuerlichen Effect, deffen grofsen Erfolg bei den Zeitgenoffen zu erklären ein faft mehr cultur- als kunfthiftorifches Studium erforderte. Gerade die fchwächeren Kräfte wurden zur Nachahmung diefes Stiles gelockt.

Der Name des Zeichners und Radirers *Dirk van Staar* erfchien wohl zum erften Male in einem Gemäldekataloge. Die Vergleichung des ziemlich grofsen Flügelaltars mit der Anbetung der Könige im Mittelfelde, den Herr Geheimrath Lippmann kürzlich aus dem Wiener Privatbefitze erworben hat, mit den nicht ganz feltenen Zeichnungen und den Radirungen, die das Zeichen »D * V« tragen, wird unfere Beftimmung berechtigt erfcheinen laffen. Der Meifter ift namentlich an den

kühnen Verkürzungen und Überfchneidungen kenntlich, an den rundlichen, etwas manirirten Formen und an der weltlichen, decorativ oberflächlichen Auffaffung. Das Malwerk zeichnet fich durch leichte Flüffigkeit aus, die Färbung ift hell, kalt und bevorzugt das Blau fehr entfchieden. Als Tafelbild des Meifters dürfte das Triptychon ziemlich vereinzelt bleiben, welcher Umftand feiner hiftorifchen Bedeutung zu Gute kommt. Es fehlt nicht an Anzeichen dafür, dafs Dirk Glasmaler war oder doch Entwürfe für Glasmalereien lieferte. Noch in der Capelle zu Cambridge, dem an Ausdehnung unvergleichlichen Monumente der Glasmalerei, meinte ich feinen Stil wiederzuerkennen.

Waren einige der vlämifchen Hauptmeifter vom Anfange des XVI. Jahrhunderts, wie Patenier, Bles und der Meifter des Todes Mariae, auf der Ausftellung würdig vertreten, fo fehlten Mabufe, der fonft eben nicht feltene, und Orley wenigftens mit einer eigenhändigen Tafelmalerei, obwohl fein Name im Kataloge zur Einordnung einiger Bilder Hülfe geleiftet hatte. Würdig genug war *Orley* allerdings durch den Gobelin mit der Anbetung der Könige aus der Sammlung Hainauer repräfentirt. Der Entwurf zu diefem köftlichen Stück Bildweberei rührt ohne jeden Zweifel von ihm her.

Weit mehr, als bisher gefchehen ift, wird es nöthig fein, aus dem reichen Material an niederländifchen Gemälden vom Beginne des XVI. Jahrhunderts »*Meifter aufzuftellen*«, wie der Ausdruck lautet, nämlich die von *einer* Hand gefchaffenen Werke unter einem paffenden Nothnamen zu vereinigen. Nur fo wird die Sichtung der noch recht wirren Maffe nach und nach glücken.

Der Meifter der beiden Altarflügel mit einer Donatorenfamilie und der grau in grau gemalten Verkündigung auf den Rückfeiten, die Herr General-Director Friedrich Goldfchmidt ausgeftellt hatte, kommt auch in der Londoner National Gallery vor. Dort hängt ein im Stil, in der Anordnung und in den Gröfsenverhältniffen nahe verwandtes Triptychon (Nr. 1088), in dem Mittelbilde, das den Berliner Flügeln fehlt, die Kreuzigung, auf den Flügeln innen der Stifter und fein Weib, aufsen (abgefägt) wieder die grau in grau gemalte Verkündigung. Der als Portraitift fehr tüchtige Maler, der feinen Figuren keine rechten Verhältniffe zu geben weifs, hat anfcheinend von Mabufe oder von Orley gelernt.

Die ftattliche Madonna in dem Befitze der Frau Olga Schiff, in unferem Kataloge als aus der Schule van Orley's ftammend verzeichnet, rührt, wenn ich recht fehe, vom *Meifter der weiblichen Halbfiguren* her, deffen hübfcher, aber etwas leerer Frauentypus, deffen Handform und Faltenwurf deutlich wahrzunehmen find. Die dem Meifter eigene, etwas füfsliche Färbung wird freilich nicht beobachtet, der Gefammtton ift vielmehr ungewöhnlich dunkel und fchwärzlich, doch liegt das in der beabfichtigten Abend- oder felbft Nachtftimmung begründet. Der ziemlich fruchtbare Maler wird übrigens oft verkannt, wenn er nicht eben weibliche Halbfiguren bietet, während zum Entgelt weibliche Halbfiguren ihm öfters ganz unberechtigt zugefchrieben werden. Unferem Bilde nahe fteht eine heilige Familie im Privatbefitze zu Budapeft, die gleichfalls noch nicht als das Eigenthum des Halb-

figurenmeifters erkannt und als »Scorel« im »Klaffifchen Bilderfchatze« publicirt worden ift, dann noch ein ganz ähnliches Bild in der Londoner National Gallery (Nr. 720).

Nicht leicht beftimmbar ift die aus dem Kaiferlichen Schloffe dargeliehene Halbfigur einer Goldwägerin, im Katalog als »Orley?«. Ich halte es für möglich, dafs der in der Wirkung ein wenig grellen, in der Ausführung etwas trockenen Tafel ein Original des *Meifters vom Tode Mariae* zu Grunde liegt; vieles, abgefehen von der durchaus fremden Malweife, namentlich die Tracht, die Faltenlinien, aber auch der Kopftypus und die Handform erinnern an Schöpfungen aus der fpäteren Zeit diefes Meifters.

Einem beftimmten Meifter glaube ich das intereffante Bild aus dem Befitze des Herrn Profeffors Meyerheim — die heilige Familie mit zwei Engeln — zufchreiben zu dürfen, ohne freilich den Namen zu kennen. Wir bleiben in den vlämifchen Landen, die ja zu Anfang des XVI. Jahrhunderts einen unvergleichlichen Reichthum an Altartafeln faft der ganzen nordifchen Welt geliefert haben. Das Hauptwerk diefes Malers ift der Flügelaltar der Sammlung Weber mit der heiligen Familie und den Heiligen Barbara und Katharina, den Woermann's Katalog nicht unrichtig unter »Art des Quinten Maffys« aufführt (Nr. 69). Zweifellos von derfelben Hand ift das kleinere und etwas fchwächere Triptychon, das bei Lempertz 1894 verfteigert wurde (»Mufeum« Hammer, »Amberger« Nr. 11), und das noch weniger bedeutende Rundbild der Sammlung Spitzer (Nr. 3327). Mit nicht ganz ebenfo grofser Sicherheit reihe ich hier an die Madonna, die aus dem Kölner Privatbefitze in die Sammlung Jaffé nach Berlin kam — L. Scheibler publicirte diefe Tafel, wie mir fcheint, irrthümlich als Schöpfung des Meifters vom Tode Mariae (Zeitfchrift für chriftliche Kunft 1891, Heft 5) —, und endlich das Gemälde unferer Ausftellung. Dabei darf nicht unberückfichtigt bleiben, dafs die ausgeftellte Tafel ebenfo wie das nicht ausgeftellte Bild des Herrn Jaffé nicht unwefentlich durch »Reftaurirung« alterirt erfcheint und namentlich eine Weichheit in der Modellirung des Madonnenkopfes zeigt, die neben der metallifch harten Formenrundung des Hamburger Triptychons auffällt.

Das vlämifche Madonnenbild aus der Zeit um 1520, das Herr Conful Gwinner hergeliehen hatte, machte auf den erften Blick einen verwirrenden, halb oberdeutfchen, halb niederländifchen Eindruck; deshalb, weil die Compofition in den wefentlichen Zügen dem Kupferftiche *Dürer*'s, der Madonna mit der Meerkatze, entlehnt ift. Die auf Goldgrund in halber Figur dargeftellte Maria hält den Kopf ganz fo wie die Gottesmutter auf dem Dürer'fchen Blatte, auch die Bewegung des Kindes ift übernommen, wenngleich das Motiv, durch das die Bewegung beftimmt wird, aufgegeben ift. In der Vorlage hält das Chriftkind mit der Rechten einen Vogel, mit der Linken ein Beutelchen, aus dem der Vogel fein Futter pickt, während der Maler dem Kinde ein grofses Stiefmütterchen in die Hände gegeben, die beiden Engel, die eine Krone auf's Haupt Mariae fetzen, hinzugefügt und fonft noch Einiges geändert hat. In den Typen ift der niederländifche Meifter dem Vorbilde nicht nachgegangen. Am eheften wird man an Madonnenbilder aus des Mabufe Frühzeit erinnert.

Ein wenig oberdeutſch, wohl hauptſächlich durch den Typus des Dargeſtellten, erſcheint das kleine, um 1510 in den Niederlanden entſtandene Bildniſs eines jungen Mannes aus der Sammlung Hainauer, das mit zwei »H«, die durch eine geknotete Schnur verbunden ſind, bezeichnet iſt. Die Initialen, die ſich auf den Namen des Dargeſtellten, nicht auf den des Malers beziehen, ſind ganz ähnlich angebracht auf einem Bildniſs der Dresdener Galerie (Nr. 842; hier »K L«), das auch ſtiliſtiſch dem Berliner Portrait nahe ſteht.


JAN STEPHAN v. CALCAR (?)
BILDNISS DES ATTILA GRIMALDI. BES. CARL HOLLITSCHER

Die Reihe der vlämiſchen Werke wurde glücklich abgeſchloſſen durch einige Portraitdarſtellungen aus der Mitte und vom Ende des XVI. Jahrhunderts, die, ſo gut es gehen wollte, mit beſtimmten Meiſtern in Beziehung gebracht waren. Zu einer Zeit, in der die belgiſchen Maler Compoſitionen geſtalteten, die dem modernen Geſchmacke kaum genieſsbar ſind, haben ſie tüchtige Bildniſſe zu ſchaffen nicht aufgehört, wie denn die gute Tradition auf dieſem Felde von den Tagen der van Eyck zu den Tagen des van Dyck nicht eigentlich unterbrochen wird.

Das in breiter Maſſigkeit ſehr ſtattlich ſich darſtellende Portrait eines Mannes in kräftigen Jahren aus dem Beſitze des Herrn Profeſſors Ernſt Ewald erinnerte mit ſeiner breiten, flüſſigen Malweiſe und ſeiner faſt braun in braun gehaltenen Färbung entſchieden an den »Mann mit der ſchönen Hand« in München, auch an den »Carondelet« der Sammlung Duchatel, an zwei Bilder alſo, die neuerdings mit guten Gründen für den jüngeren *Jooſt van Cleef* in Anſpruch genommen werden. Die Benennung mit voller Sicherheit auszuſprechen, daran hindert mich, abgeſehen von dem nicht ganz befriedigenden wenigſtens nicht ganz klaren Zuſtand der Berliner Tafel, der Umſtand, daſs trotz Juſti's Bemühungen das Dunkel über die Thätigkeit des groſsen Portraitiſten nicht vollkommen gelichtet erſcheint. Ich finde den Zuſammenhang des beglaubigten Werkes in Althorp mit den verſchiedenen neuerdings hier angereihten Bildniſſen nicht unbedingt überzeugend und halte die drohende Mode, jedes Portrait mit einer lebhaft bewegten Hand dem Meiſter zuzuſchreiben, für gefährlich.

Das Bildniſs des Attila Grimaldi, aus dem Beſitze des Herrn Hollitſcher, zeigt in organiſcher Vereinigung gute niederländiſche und gute italieniſche Eigenſchaften. Neben der unglücklichen Benennung »Sebaſtiano del Piombo«, mit der die Tafel aus dem Pariſer Kunſthandel kam, erſcheint die Beſtimmung *»Jan Stephan von*

*Calcar*« zum wenigſten als eine anſprechende Vermuthung. Als Schöpfung des auf italienischem Boden, in der Lehre Tizian's ausgebildeten Niederländers iſt allenfalls beglaubigt — durch eine alte Inventarnotiz — das Louvre-Bildniſs von 1540. Mit dieſem Portrait hat unſere ſtolze Halbfigur des Spröſslings aus der berühmten Genueſer Familie in der That einige Verwandtſchaft. Schon im Äuſserlichen, dem Arrangement mit der Säule zur Linken, aber auch in der Auffaſſung, der Haltung des Dargeſtellten, ähneln ſich die beiden Gemälde.

Das höchſt ſolide durchgeführte Familienportrait aus dem Beſitze des Herrn V. Weisbach trug in unſerem Kataloge den Namen »*Adriaen Thomas Key*« wegen ſeiner nahen Verwandtſchaft mit den vortrefflichen Stifterflügeln der Familie de Smidt im Antwerpener Muſeum, die mit der Signatur des Meiſters bezeichnet ſind. Nach den Trachten ſcheint dieſes Portraitſtück nicht früher als 1570 entſtanden zu ſein. Der bisher ebenſo wenig wie ſein Oheim Willem Key in ſeiner Portraitirthätigkeit verfolgte tüchtige Meiſter liebt eine klare Plaſtik der Köpfe und Hände etwa nach dem Vorbild des Martin de Vos. Die Anordnung der Figuren iſt nicht beſonders geſchickt, die Hände sind auffällig kurz und breit.

Unter dem Namen des *Antonis Moro* war das Bildniſs eines Mannes ausgeſtellt, der mit flieſsendem braunen Vollbart in gelblichem Koller, mit weiſsen Ärmeln, mit einem runden Jägerhut, beide Hände an das Schwert legend, ein unvergeſsliches Bild ſchmucker Kraft und klarer Feſtigkeit bietet. Ein fürſtlicher Jagdmeiſter oder Waffenwart in der Blüthe reifer Männlichkeit. Die Meiſterbeſtimmung, mit der das Bildniſs aus dem Beſitze des Fürſten Lichnowsky hergeliehen war, befriedigte keineswegs. Mit der lichten blonden Färbung, der fetten weichen Malweiſe zeigt dieſes Meiſterwerk nichts von der ſcharfen, ſelbſt trockenen Sachlichkeit, die den Schöpfungen des Holländers eigenthümlich iſt, vielmehr eine effectſichere Breite und Leichtigkeit, die wie eine Vorahnung Rubens'ſcher Freiheit erſcheint. Unter den vlämiſchen Schöpfungen aus der Zeit um 1560 nach einem verwandten Eindruck ſuchend, kommen wir bald zu dem einzigen beglaubigten Bildniſs (das weibliche Gegenſtück iſt leider verſchollen) des *Frans Floris*, dem berühmten Falkenträger der Braunſchweiger Galerie.

Schöpfungen der *holländiſchen* Malerei vom Anfange des XVI. Jahrhunderts ſind doch nicht ganz ſo ſelten, wie die compilatoriſche Litteratur in ihrer Verlegenheit angiebt. Zwar die Kirchenaltäre ſind zumeiſt in den Bilderſtürmen zu Grunde gegangen, aber eine nicht unbeträchtliche Zahl kleinerer, der Hausandacht bestimmter Tafeln iſt uns erhalten geblieben. Die Ausſtellung bot einige intereſſante Stücke, die zum erſten Male weiteren Kreiſen zugänglich wurden, hoffentlich zum Nutzen des noch immer vernachläſſigten Studienfeldes.

Jener holländiſche Maler, deſſen Arbeiten zuerſt der Berliner Galeriekatalog zuſammenſtellte, und der kürzlich von verſchiedenen Seiten mit Jan Moſtaert, dem Hofmaler der Statthalterin Margaretha identificirt wurde, war mit zweien ſeiner Werke auf der Ausſtellung vertreten, nämlich mit dem Bildniſſe eines Herrn

von Bronckhorft aus der Hainauer-Sammlung und dem Flügelaltar aus der Galerie Wefendonck. Abgefehen von den im Berliner Kataloge aufgezählten und fonft bekannt gewordenen Bildern, fah ich einen fehr reichen Flügelaltar mit der Kreuzabnahme im belgifchen Kunfthandel, der ebenfo wie eine etwas fchwächere Kreuzigung, die vor einigen Jahren im Londoner Kunfthandel auftauchte, von diesem in der Ausführung alterthümlich forgfamen, in der Auffaffung etwas froftigen und etwas gezierten holländifchen Maler herrühren. Seinen Arbeiten anzureihen find ferner mehrere Ecce homo-Darftellungen und ein feines Bildchen mit Engeln, die das Haupt des Täufers klagend umfliegen, in der Londoner National Gallery. Glück hat in einem Auffatze, der in der »Zeitfchrift für bildende Kunft« erfchienen ift, alles forgfältig gefammelt, was für die Identität diefes Malers und Moftaert's fpricht. Seine Argumentation ift gewinnend, wenn auch nicht ganz überzeugend. Auf einen Umftand, der gegen die Identität zu zeugen fcheint, möchte ich hinweifen. Van Mander betont bei mehreren Schöpfungen des Jan Moftaert die natürliche Gröfse der Figuren. In den 15 oder 16 Gemälden des Meifters, die mir bisher bekannt geworden find, kommt keine Figur von voller Lebensgröfse vor, die Geftalten der Compofitionen erreichen fogar gewöhnlich nur das halbe Mafs der natürlichen Gröfse. Und — was fchwerer wiegt — der Stil diefes Malers fcheint geradezu einer Geftaltung in Gröfsenverhältniffen des Lebens zu widerfprechen. Das Portrait des Jooft van Bronckhorft, des Herrn von Bleiswijk, der »Rekenmeefter« im Haag war, ift eine befonders forgfame und charakteriftifche Arbeit des Meifters, mit dem gewählten Colorit, der dünnen, empfindlichen Farbfchicht, der geringen Plaftik, der nicht correcten Zeichnung der Augen, der etwas fteifen und unbefeelten Auffaffung und der Hintergrundslandfchaft, die aus fehr kleinen Motiven zufammengefetzt ift. Die Form der Hand mit der fonderbar kleinen Handfläche ift ein faft untrügliches Merkmal. Der Wefendonck'fche Altar, den eine Utrechter Familie geftiftet hat, ift leider nicht ganz fo gut erhalten wie das Portrait aus der Hainauer-Sammlung, fonft aber ein nicht minder deutliches Monument der Thätigkeit des holländifchen Malers, der dort anfängt, wo Geertgen van St. Jans aufhört.

Bei dem Mifsbrauche mit dem Namen des *Lucas van Leyden*, den die Galeriekataloge namentlich in Italien treiben, wird der kritifche Beobachter vor den Gemälden des Meifters allzu ängftlich und läfst gern die Bilder bei Seite, um fich nur an die beglaubigte gedruckte Kunft zu halten. In Berlin allein giebt es immerhin vier Gemälde des Leydener Malers, aus den verfchiedenen Perioden feiner Thätigkeit, die von feiner Malkunft eine klare Vorftellung geben können. Die »Schachpartie« in der Galerie mag 1510, der »hl. Hieronymus« 1514 etwa, das reiche Madonnenbild 1518 ungefähr entftanden fein, während die Halbfigur der Madonna aus der Sammlung von Kaufmann, die W. Bode in Venedig erwarb, um 1528 zu datiren ift. Die Körperformen in dem fehr intereffanten kleinen Bilde, das unfere Ausftellung fchmückte, haben etwas heroifch Schweres, die Hände greifen faft michelangelesk, der Madonnenkopf ift voll und breit. Nahe verwandt im Motiv, in der Formenfprache und in den Mafsen ift eine von Sidney Colvin im »Jahrbuch der königlich preufsifchen



CORNELIS ENGELBRECHTSEN. VERSTOSSUNG DER HAGAR. BES. F. LIPPMANN.

Kunſtſammlungen« publicirte Zeichnung des Meiſters im British Museum. Das Colorit unſeres Täfelchens iſt kühl, ein wenig bunt, die Malerei glatt und flüſſig.

Dem Lehrer des Lucas van Leyden, dem *Cornelis Engelbrechtſen,* waren im Kataloge der Ausſtellung zwei Tafeln zugeſchrieben, »die Verſtoſsung der Hagar« aus dem Beſitze des Herrn Geheimraths Lippmann und der Crucifixus mit Heiligen, ein Bild, das auf der Verſteigerung der Sammlung Clavé zu Köln Herrn Geheimrath von Kaufmann zugeſchlagen wurde. Die beiden Bilder ſind Glieder einer ziemlich langen Kette von Tafeln, die ich dem holländiſchen Meiſter zuſchreiben zu dürfen glaube. Alle dieſe meiſt kleineren Gemälde, die mit den beiden beglaubigten Altären in Leyden zuſammengehen, kann ich hier nicht aufzählen. Der Gekreuzigte mit den neun männlichen und weiblichen Heiligen, ein eigenthümlicher Compoſitionstypus, eine Variante — keine Copie — der nahe verwandten, auch in der Gröſse entſprechenden Darſtellung im Rijksmuſeum zu Amſterdam, erinnert in einigen weiblichen Geſtalten ſehr entſchieden an die Donatorenflügel des einen Leydener Altares. Die Malerei iſt anſcheinend etwas weniger ſcharf und klar als in anderen Werken des Meiſters, auch als in der entſprechenden Amſterdamer Tafel, deren Färbung übrigens weſentlich kühler wirkt. Das mit ſeiner genrehaften Auffaſſung des altteſtamentariſchen Vorganges und mit der ausführlichen Land-

schaftsdarstellung, der schlichten Wiedergabe eines Wirthschaftshofes, an die Kupferstiche des Lucas van Leyden gemahnende Bild mit der Verstofsung der Hagar schliefst sich in Zeichnung und Malweise besonders eng an die runde »Versuchung des hl. Antonius« an, die im Kataloge der Dresdener Galerie als »Copie nach Lucas van Leyden« bezeichnet wird, mir aber wie unsere Tafel ein späteres Werk des Cornelis zu sein scheint. Engelbrechtsen starb nicht früher als Lucas, und die Möglichkeit, dafs der Schüler, dessen Entwickelung sich räthselhaft rasch vollzog, auf den Lehrer zurückgewirkt habe, liegt nahe genug. Den Leydener Altären stehen zunächst einige Passionsbilder im deutschen Privatbesitze, in Holland, in Belgien und anderswo, und von dem Studium dieser Gemälde nach Typen, Färbung und Pinselführung wird der Beobachter zwanglos zu den angeführten und einigen anderen Bildern geführt.

Zwei Tafeln von der Hand des *Jacob von Amsterdam* waren auf der Ausstellung, beide über jedem Zweifel, wenngleich der bekannten Initialen entbehrend und in der von Ludwig Scheibler aufgestellten Liste fehlend. Das oben abgerundete, mittelgrofse Bild mit der Anbetung der Könige, das erst vor wenigen Jahren aus provinziellem Privatbesitze in die Sammlung des Herrn von Kaufmann gelangt ist, trägt die Jahreszahl 1520, gehört also der mittleren Periode des Meisters an. Die figurenreiche Composition bietet in Fülle die dem Maler eigenen Typen und ist auch in jedem anderen Betracht eine seiner charakteristischen und guten Arbeiten. Das ganz kleine, ebenfalls oben runde Täfelchen mit Anna selbdritt, das Herr Arthur Schnitzler kürzlich in Köln erworben hat, gehört zu den späten Werken des fruchtbaren Malers und zeichnet sich durch Weichheit der Malerei und einen im Verhältnifs zu der Bildgröfse breiten Farbenauftrag von schöner Leuchtkraft aus. Die hl. Anna sitzt vor einer Mauer, sichtbar bis zum Ellbogen, und hält auf den Knieen die viel kleinere Maria, die ihrerseits das Christkind trägt. Von einem Bäumchen rechts hängt ein Wappenschild — im Felde ein Drache — herab. Die Typen sind zwar charakteristisch genug, um jeden Zweifel an der Autorschaft Jacob's niederzuschlagen, haben aber nicht — wenigstens nicht in scharfer Prägung — die dem Meister oft eigene, vom Regelmäfsigen abbiegende Gestaltung, das gerade und steile Profil, die sehr breite Stirn und das niedrige Kinn.

Von den Bildern, die unser Katalog unter *Scorel*'s Namen rubricirte, konnte das hübsche Frauenbildnifs aus dem Besitze des Herrn W. Gumprecht sich hier ebenso wenig wie auf der Utrechter Leihausstellung, wo mehrere Arbeiten *Scorel*'s daneben hingen, als ein Werk dieses Meisters halten. Weder der silbrige Fleischton, noch auch die Handform entsprechen seiner Art. Rechts oben liest man »C S ... 1533«, zwischen den Initialen und der Zahl sind zwei gekreuzte Stäbchen sichtbar. Vielleicht gelingt es mit Hülfe dieser Signatur, die doch eher auf den Maler denn auf die Dargestellte zu gehen scheint, Näheres über das wahrscheinlich niederrheinische — nicht holländische — Portrait festzustellen. Das ganz vortreffliche Bildnifs eines bartlosen Mannes mit röthlichem Teint, der die Linke auf einen Todtenschädel legt und mit der Rechten eine Nelke hält, vor landschaftlichem Grunde, eins der

wenigen guten Stücke aus der Londoner Sammlung Doetfch, jetzt bei Herrn von Kaufmann, fteht offenbar dem Scorel zeitlich und örtlich ganz nahe und ift gewifs feiner würdig. Dennoch möchte ich vorfchlagen, das Gemälde lieber dem Amfterdamer Portraitmaler *Dirk Jacobsz* zuzufchreiben. Der 1497 geborene Maler würde das Portrait in den dreifsiger Jahren des Jahrhunderts als eine ziemlich frühe Arbeit gefchaffen haben. Die gröfsere Unruhe fowohl in der Zeichnung wie in der Lichtvertheilung im Verhältniffe zu Scorel's Stil ift diefem Meifter eigenthümlich. Die Hände in feinen Portraitftücken find gewöhnlich ftark und kühn bewegt, mit befonderem Effect gezeichnet. Dirk fand auch Bewunderer feiner etwas abfichtsvollen Bemühung. Ein gewiffer Ravaert, erzählt van Mander, bot eine grofse Summe für die Erlaubnifs, aus einem der Portraitftücke des Meifters eine Hand herauszufchneiden. Ein intereffantes Symptom für die Herrfchaft des Scorel'fchen Stiles: Dirk Jacobsz. der Sohn Jacob's von Amfterdam, fchlofs fich weit enger an Scorel als an den Vater an, und ebenfo that Cornelis Buys, der auch zur Sippfchaft Jacob's gehörte.

Für ein echtes Werk *Scorel*'s halte ich das in grofsem Zuge einfach angelegte, flüffig in durchfichtigem, vorwiegend braunem Tone gemalte Bildnifs eines den Befchauer anblickenden Mannes, das Se. Majeftät der Kaifer geliehen hatte. Der kräftig beleuchtete Kopf mit der lebhaft bewegten Profillinie, der unverhältnifsmäfsig grofs in der oben gerundeten Bildfläche erfcheint, hat durchaus die fprechende Gewalt, die Scorel in feiner guten Zeit mit Erfolg erftrebte. Das Staedel'fche Inftitut in Frankfurt hat 1886 ein Bildnifs erworben, das auf Grund einer falfchen Infchrift als »Quentin Maffys« betrachtet wurde, von allen Verftändigen aber als »Scorel« erkannt wird. Der hier dargeftellte Mann gleicht der Perfönlichkeit unferes Portraits auffällig.

Das lebensgrofse, bis zu den Knieen reichende Bildnifs eines vornehmen Mannes mit Vollbart, in dunkler Kleidung, aus dem Befitze des Herrn K. von der Heydt, trägt mit Recht den Namen des *Antonis Mor*, des gröfsten nordifchen Portraitiften, der zwifchen 1550 und 1570 thätig war. Der Blick des leicht zur Schulter gefenkten Kopfes ift mit einem Ausdruck, der Zurückhaltung und Mifstrauen zu enthalten fcheint, wie nicht felten in Mor's Bildniffen, dem Befchauer zugewandt. Die Hand, fehr lang, forgfam im Einzelnen ausgearbeitet und etwas unruhig in dem Umrifs, entfpricht durchaus der bekannten Art des Meifters.

Das liebenswürdige Bildnifs einer jungen Frau, das aus dem Parifer Kunfthandel in die Sammlung von Kaufmann gekommen ift, gehört zu jenen nicht gerade feltenen Arbeiten, die, unter der Anregung der Scorel'fchen Kunft entftanden, nicht leicht einem beftimmten Meifter zugefchrieben werden können. Als Schöpfung *Mor*'s, als welche der Katalog es einführte, müfste das von 1545 datirte Portrait zu den früheren Arbeiten des angeblich 1512 geborenen Meifters gehören, ftimmt aber keineswegs mit dem beglaubigten Gemälde von 1544 in der Berliner Galerie fo deutlich überein, als dafs die Zufchreibung mit einiger Sicherheit vorgetragen werden könnte. Von derfelben Hand zweifellos ift das gute Bildnifs einer nicht gerade fchönen Frau im Wallraf-Mufeum zu Köln, das Scheibler dem Heemskerk

zuſchreibt. Schon die Form der Inſchrift, das Verhältniſs der Figur zur Bildfläche und alles Äuſserliche, aber auch die künſtleriſche Behandlung kehrt hier wieder. Ebenfalls verwandt, wenn auch nicht unbedingt von derſelben Hand, iſt das unter dem Namen des P. Pourbus in der Antwerpener Galerie ausgeſtellte, von 1544 datirte Bildniſspaar.




BARTEL BRUYN. BILDNISS BES. JAMES SIMON

* *

Wenige Schöpfungen der *niederrheiniſchen* Kunſt waren auf der Ausſtellung. Aus der Zeit, da die kölniſche Kunſt ſelbſtändig und von dem vlämiſchen und von dem holländiſchen Nachbar unabhängig blühte, gab es nur ein beſcheidenes Werk zu ſehen. Von den Kölnern war allein *Bartel Bruyn*, der Schüler, vielleicht auch Sprößling der Niederlande, reich vertreten. Sehr ſelten ſind Malereien, in denen der Stil *Stephan Lochner*'s nachklingt. Bald nachdem dieſer begnadete Meiſter, der an Schönheitsſinn diesſeits der Alpen vielleicht keinen Rivalen beſitzt, ſeine wenigen Werke geſchaffen hatte, ward das niederländiſche Vorbild mit ſeinen ſtärkeren Illuſionsanſprüchen ſo mächtig in Köln, daſs Lochner's Stil ſich nicht auslebte, ſondern abgelöſt wurde. Die beiden kleinen Heiligengeſtalten, Johannes und Magdalena, Altarflügelchen aus der Sammlung Nelles, von Herrn von Kaufmann ausgeſtellt, entbehren nicht der freundlichen Anmuth und der blumigen Helle, entbehren in den Hauptzügen wenigſtens nicht der Eigenſchaften, mit denen die Schöpfungen des Dombild-Meiſters entzücken. Freilich iſt die Durchführung nicht ſo ſorgſam, wie wir in einem Werke des Meiſters von dieſem Maſsſtab erwarten. Man mag in den etwas derb und etwas handwerklich ausgeführten Malereien die Decoration der Auſsenſeite eines Flügelaltärchens ſehen.

Die merkwürdige Anbetung des neugeborenen Chriſtkindes aus der Sammlung Hainauer wurde bereits auf der Berliner Leihausſtellung von 1883 richtig beſtimmt. Es war gar nicht leicht, zu erkennen, daſs dieſe Tafel von dem *Meiſter des Bartholomäus-Altares* herrühre, da der ſonſt in ſcharfer Prägung bekannte Stil dieſes Malers, hier jugendlich unentwickelt, nur von einem ſcharf blickenden, mit dem Weſen der Künſtler-Individualität vertrauten Auge wahrgenommen werden konnte. Der Compoſitionstypus — die verehrenden Perſonen im Halbkreiſe knieend um das Chriſtkind, das auf dem Mantelzipfel Mariae liegt, — iſt uns bekannt aus den Darſtellungen Gerard David's. Die beſondere, lebhafte Empfindung des kölniſchen Malers,

der ſich mit Zierlichkeit und Zärtlichkeit, nicht eben ſehr markig ausdrückt, wird namentlich deutlich, wenn wir die gemeſſenen und ſchweren Darſtellungen des Brügger Meiſters zur Vergleichung aufſtellen. Die charakteriſtiſche groſse Helligkeit der Tafel fällt zuerſt auf.

Der Stil der Zeichnung iſt ungleichartig, wie unfertig. Der Kopftypus wie die Handform ſchwankt. Kürzlich hat die Brüſſeler Galerie ein Bild erworben — die Hochzeit zu Kana —, das mir ein zweites deutliches Jugendwerk des kölniſchen Meiſters zu ſein ſcheint. Ich glaube, daſs dieſe Hochzeit zu Kana etwas ſpäter entſtanden iſt als das Hainauer'ſche Bild. Von den Frühwerken ausgehend, kann man wohl die wenigen reifen Schöpfungen des Meiſters zeitlich ordnen, zum wenigſten die Vorſtellung empfangen, der Thomas-Altar ſei älter als der Kreuz-Altar, und der Bartholomäus-Altar und die Madonna der Sammlung Dormagen repräſentirten die letzte Stufe.

Von des älteren *Bartel Bruyn* reicher Productivität zeugten auf der Ausſtellung nicht weniger als ſechs Werke. Dabei hatten die Herren Profeſſor Knaus und von Kaufmann die in ihrem Beſitz befindlichen Männerbildniſſe des Meiſters nicht ausgeſtellt. Dem Portrait einer jungen Frau aus der Sammlung Minutoli, das jetzt Herrn Bauinſpector Friedeberg gehört, iſt wegen der Datirung — 1514 — eine beſondere Bedeutung beigelegt worden. Wäre das Datum einwandfrei, ſo könnte das Täfelchen freilich, als das frühеſte bekannte Bild des Meiſters, ſehr wichtigen Auffchluſs geben über ſeine Jugendentwickelung. Schon der Umſtand aber, daſs die Anordnung und das Coſtüm ganz und gar nicht abweichen von ſeiner typiſchen Art, die aus vielen Portraits der zwanziger und dreiſsiger Jahre des Jahrhunderts wohl bekannt iſt, macht uns ſtutzig. Ferner pflegt der Maler die Datirung nicht in der hier angewandten Weiſe anzubringen. Die Zahl 1514 — in arabiſchen Zeichen — ſteht ziemlich dürftig unten, am Rande eines Tiſches, während die Jahreszahlen ſonſt im Grunde, oben oder ſeitlich erſcheinen. Alt ſcheint die Zahl nichtsdeſtoweniger zu ſein, vielleicht darf ſie auf das Geburtsjahr der dargeſtellten Frau bezogen werden. Kurz nach 1530 würde dann das urſprünglich oben runde, jetzt rechtwinkelig abgeſchloſſene Täfelchen entſtanden ſein, gleichzeitig mit mehreren anderen Bildniſſen des Meiſters auf der Ausſtellung. Und der Stil widerſpricht dem nicht. Da waren zwei mit den Jahreszahlen 1530 bezeichnete und den Maſsen nach zuſammengehörige Bruſtbilder von Männern aus dem kaiſerlichen Schloſſe. Der jüngere Mann mit dem Vollbart iſt auf dem Rücken der Tafel als Dr. Ludwig Valckenberch bezeichnet. Die Malerei beider Bildniſſe ſcheint ein wenig verrieben. Weit ſchöner und eins der beſten Bildniſspaare des Meiſters überhaupt ſind die Portraits eines jüngeren Mannes und ſeiner Gattin, die Herr James Simon ausgeſtellt hatte. In zwei engliſchen Privatſammlungen getrennt, auf einer Londoner Leihausſtellung und darauf in der Sammlung Heckſcher vereinigt, gelangte das von 1534 datirte Paar vor kurzem in den Beſitz des Ausſtellers. In der geſchmackvollen Feinheit der Durchführung und im Reiz des Colorits haben dieſe Bilder kaum ihres Gleichen unter Bruyn's Portraits. Der Maſsſtab — halbe Gröſse

der Natur — ift der Kunft des Meifters befonders günftig. In der Haltung der Dargeftellten, in der Bewegung der Hände, in der Behandlung des Hintergrundes ftehen die Bildniffe feft in der Typik, zu der Bruyn fehr früh kam. Ein vergleichender Blick von diefem Frauenbildnifs hinüber zu der jungen Frau in Braunfchweig (von 1539), zu der ftreng blickenden Frau in Brüffel (von 1537), zu der behäbigen Dame in Strafsburg (von 1532, hier freilich landfchaftlicher Grund) lehrt uns, dafs der nächft Holbein zielficherfte deutfche Portraitift bei aller Gleichartigkeit der Gefammterfcheinung die individuellen Nuancen des Ausdrucks wohl zu erfaffen vermochte. Innerhalb der beftimmt feftgeftellten Hauptlinien des Kopfes erreicht der Meifter in feinen beften Arbeiten eine bewundernswerthe Weichheit der Modellirung. Die befonders rühmlichen Bildniffe Bruyn's ftammen faft alle aus den dreifsiger Jahren des Jahrhunderts. In Hinficht auf feine religiöfen Compofitionen find diefe Jahre eher fchon eine Zeit des Niedergangs. Seine fchönften Altarbilder ftammen aus den zwanziger Jahren oder find noch älter.

Von dem *jüngeren B. Bruyn*, deffen Arbeiten durch geringere Plaftik und minder lebendigen Ausdruck fich deutlich von den Werken des Vaters unterfcheiden, war auf der Ausftellung das Doppelportrait einer Mutter mit ihrer halberwachfenen Tochter, aus der Sammlung von Kaufmann, vielleicht fein glücklichftes Bild und auffallend farbig.

Die Malerei Weftfalens war nur durch *ein* Bild, durch einen Spätling auf der Ausftellung vertreten. Das miniaturartig kleine Bildnifs eines Mannes aus dem Befitze Sr. Majeftät des Kaifers ftellt fich als ein Werk des *jüngeren Lutger tom Ring* dar, auch wenn man den Siegelring, der auf dem Tifch liegt, nicht auf den Namen des Malers bezieht. Ein Mann in reicher Kleidung, ganz von vorn gefehen, in Halbfigur, fteht in einem Zimmer, deffen Geräth mit etwas trockener Sorgfamkeit gefchildert ift. Der 1521 geborene, 1583 oder 1584 geftorbene Meifter hat in binnenländifcher Abgefchloffenheit, in fefter Familientradition eine glücklich zurückgebliebene Portraitirkunft geübt und in gleichmäfsig lichter Haltung, ohne Helldunkel, überhaupt ohne modifche Effectmittel, etwas fteif und pedantifch, doch ehrlich und mit der Gediegenheit der älteren Maler, eine Reihe fehr hübfcher kleiner Bildniffe gefchaffen. Wenn die Umftände danach gewefen wären, hätte er wohl der Schöpfer einer Kunftgattung in Deutfchland werden können als Portraitminiaturift. An Begabung reicht er wohl an die Oliver's. Das Täfelchen aus dem kaiferlichen Schloffe foll nach einer Notiz auf der Rückfeite den weftfälifchen Abenteurer Thurneifer darftellen, der am Berliner Hofe fein Wefen trieb. Die Notiz fcheint jedoch unrichtig zu fein. Wenigftens zeigen die Holzfchnitte und Medaillen andere Züge.

Von der *oberdeutfchen* Malerei war auf der Ausftellung bei Weitem nicht fo viel wie von der niederländifchen. Das ift kein Zufall. Früher ging der internationale Kunfthandel an den Schöpfungen der füddeutfchen Tafelmaler — von Ausnahmen abgefehen — verftändnifslos vorüber. Später hat die Sorge der ftaatlichen

und ſtädtiſchen Verwaltungen, der Eifer einiger Muſeen das Beſte vor dem Kunſthandel gerettet und dem Privatbeſitze entzogen. Die groſsen Meiſter fehlten auf unſerer Ausſtellung, Dürer, der jüngere Holbein, Grünewald, Altdorfer. Von *Dürer* war immerhin eine Zeichnung da, das ſchöne Blatt aus dem Skizzenbuche der niederländiſchen Reiſe, das Herr V. Weisbach aus der Holford-Sammlung erwarb. *Baldung Grien* war beſſer vielleicht, als es durch eine ſeiner Tafelmalereien möglich geweſen wäre, durch vier von den fünf Glasfenſtern der Douglas-Sammlung vertreten, die der Kaiſer Friedrich-Muſeums-Verein zum Schmucke des im Bau befindlichen Muſeums erworben hat. Von *Burgkmair* war wenigſtens eine ſtattliche Rarität der Druckkunſt durch Herrn Weisbach ausgeſtellt, der mit Gold gehöhte Holzſchnitt, der hl. Georg.



HANS BALDUNG GRIEN. HL. BARBARA. GLASGEMÄLDE. BES KAISER FRIEDRICH-MUSEUMS-VEREIN

Die mit fränkiſcher Derbheit gezeichneten, charaktervollen, auf den beiden Seiten einer Tafel gemalten Männerbildniſſe aus dem Beſitze des Herrn Geheimraths Lippmann, datirt 1490, ſcheinen nicht unwürdig des eigentlichen Vorgängers Dürer's, mag man ihn Pleydenwurf oder Wohlgemuth nennen. Auf der einen Seite das Bruſtbild eines bartloſen Mannes, mit einer Nelke in der Rechten, im Grunde landſchaftlicher Ausblick durch ein Fenſter; auf dem Rücken der Tafel das Bruſtbild eines bärtigen Mannes, der einen Pfeil hält, auf Goldgrund. Die merkwürdigen Portraitſtiche des Meiſters W ∗ B erinnern in manchem Betracht, namentlich in der nicht einwandfreien Zeichnung der Augen, an dieſe gemalten Bildniſſe.

Allgemein anerkannt als Schöpfung *Schäufelein*'s, wenn auch nicht gerade für ſeine Art beſonders charakteriſtiſch, iſt der büſsende Hieronymus aus der Galerie Weſendonck, eine Tafel, die durch gute Erhaltung, durch prächtige Leuchtkraft beſonders in dem rothen Gewande des Heiligen auf unſerer Ausſtellung ſich hervorthat. Der dem Meiſter eigene Stil, der vielleicht am beſten mit dem Hinweis auf ſeine unermüdlich fleiſsige Holzſchnittproduction erklärt wird, ſcheint hier noch nicht vollkommen entwickelt. Dagegen erkennt man den Dürer-Schüler um ſo deutlicher. In der Galerie zu Prag hängt eine faſt gleich groſse, ſtiliſtiſch verwandte Darſtellung desſelben Heiligen, die mit der Signatur Schäufelein's und mit der Jahreszahl 1510 bezeichnet iſt. In ſo früher Zeit iſt auch die Weſendonck'ſche Tafel entſtanden. Ebenfalls als frühe Arbeiten des Meiſters muſsten die beiden kleinen Altarflügel aus dem Beſitze des Herrn von Kauf-

mann — der hl. Sebaſtian und der hl. Bartholomäus — angeſehen werden, wenn ſie überhaupt mit Recht unter ſeinem Namen ausgeſtellt waren.

In heller Geſammthaltung, mit dünnflüſſiger Farbe und zeichnendem Pinſel gemalt, boten die hübſchen, vor wunderlicher Niſchenarchitektur ſtatuariſch dargeſtellten Figuren nicht wenige Merkmale, die für Schäufelein ſprachen, ſo den Mangel an körperlicher Wirkung, die flächenhaft eingetragenen Lokalfarben und die rundliche, ein wenig manierirte Zeichnung der Geſichtszüge. Dennoch möchte ich nicht mit Beſtimmtheit für den eigenen Vorſchlag eintreten, finde aber, daſs die von anderer Seite verſuchte Zuſchreibung der Täfelchen — »Meiſter von Meſskirch« — noch weniger befriedigt und daſs die ältere Benennung »Hans von Kulmbach« (ſo hieſsen die Bildchen im Kunſthandel) ganz unrichtig iſt.



LUKAS CRANACH D. Ä. BILDNISS. BES. R. v. KAUFMANN

Entſchieden nicht von Schäufelein und aller Wahrſcheinlichkeit nach von dem *Meſskircher Meiſter*, den man ja nicht mit Schäufelein verwechſeln ſoll, ſtammt das aus dem kaiſerlichen Schloſſe dargeliehene Bildniſs des Grafen Eitel Friedrich zu Zollern. O. Eiſenmann machte mich darauf aufmerkſam. Abgeſehen von äuſseren Anhaltspunkten — der Meiſter hat bekanntlich einen anderen Eitel Friedrich von Zollern in dem zu Sigmaringen bewahrten Bilde portraitirt — wird der Stil des Meſskirchers deutlich in der Zeichnung des runzlichen Geſichtes. Da dieſe Malerei entſtand, um 1525 oder etwas ſpäter, war der Dargeſtellte nicht mehr am Leben. Damals herrſchte ein anderer Graf Eitel Friedrich von Zollern, der Dritte, deſſen Züge wir aus dem Sigmaringener Gemälde kennen. Der in unſerem Bild dargeſtellte Erbkämmerer des Reiches und Ritter des goldenen Vlieſes ſtarb ſchon 1512. Das Portrait muſs nach ſeinem Tode entſtanden ſein, was übrigens durch die Aufſchrift »Dem Gott Gnad« beſtätigt wird, etwa im Auftrage des dritten Eitel Friedrich, der ſich auch ſelbſt von dem Meiſter portraitiren lieſs.

Weniger in der Malweiſe als in der Compoſition und Zeichnung erinnerte ein beſcheidenes Madonnenbild auf der Ausſtellung, Eigenthum des Herrn von Kaufmann, an die Kunſt des *älteren Holbein*, und zwar im Beſonderen an die ſignirte frühe Marientafel zu Nürnberg. Der ſchraffirte Goldgrund, die Faltenlinien des Gewandes, der Frauentypus und die Formen des Kinderkörpers riefen das Nürnberger Gemälde in's Gedächtniſs. In Augsburg hat Herr von Kaufmann die kleine Tafel erworben.

Das Bildniſs einer jungen Frau mit allen Merkmalen der Kunſt *Strigel*'s in Färbung, Ausdruck und Handform nimmt beſonderes hiſtoriſches Intereſſe in Anſpruch wegen des ſpäten Datums 1528. Der Memminger Meiſter hat nur noch die erſte Hälfte des Jahres 1528 erlebt. Das Frauenbildniſs, das ſeinen Weg durch die Sammlungen Fr. Lippmann, Przibram, Heckſcher genommen hat und jetzt Herrn O. Huldſchinsky gehört, Strigel's letztes bekanntes Werk, zeigt deutlich, wie der Maler ſeine Art der Auffaſſung und Behandlung conſervativ feſtgehalten hat im Wandel der Zeit. Vor dem Fehler, ſeine Spätzeit mit fremden Werken zu belaſten, einem Fehler, den R. Viſcher nicht ſtets vermieden hat, kann das Studium gerade dieſes Bildes bewahren. Die in eine Halbkreisfläche componirte ſitzende Madonna, hinter der Engel einen Vorhang ſpannen, wird, wie das Portrait, ohne Weiteres als eine Schöpfung des in der Anordnung und namentlich in der Raumanſchauung alterthümlichen, in dem weltlichen, oft dreiſten Ausdruck ſeiner heiligen Geſtalten aber der neuen Zeit angehörigen Meiſters erkannt.

Über die originellen, in unruhiger Farbigkeit glitzernden Täfelchen im Beſitze des Herrn von Kaufmann — die Verkündigung, die Heimſuchung, die Geburt Chriſti und die Darbringung im Tempel, vier faſt quadratiſche Flügelbildchen eines Altares, jetzt in *einem* Rahmen neben einander — iſt viel Unrichtiges geſagt worden. Weder Grünewald, noch Cranach, noch Hans Leu können ernſtlich in Betracht gezogen werden. Im Ganzen ſcheint es nöthiger, den ſelbſtändigen oberdeutſchen Schöpfer dieſer Bildchen, der eine ſpieleriſche, unerzogene und krauſe Kunſt übt, zu iſoliren, als ihn mit einer der bekannten Gröſsen zu identificiren. Feſt ſcheint mir nur zu ſtehen, daſs derſelbe Meiſter, der im Temperament an Altdorfer erinnert, die wunderliche Verkündigung in der Jakobskirche zu Augsburg geſchaffen hat, in welchem Werke von lebensgroſsen Verhältniſſen ſeine Schwächen deutlicher, ſeine Tugenden eher verborgen erſcheinen als in unſeren vier Täfelchen. Der Nachweis, daſs ein in der Augsburger Verkündigung vorkommendes Decorationsmotiv auch in einem Cranach'ſchen Holzſchnitte zu finden iſt, läſst ſich nicht zur Feſtſtellung des Malers benutzen. Cranach's Holzſchnitte waren weit verbreitet und konnten überall benutzt werden. Der Jugendſtil Cranach's hat eine derbe Gröſse, eine bäueriſche Kraft, von der in unſeren Bildern gar nichts zu merken iſt. Dieſe Malereien bieten einen wild wuchernden Reichthum an Farben und Formen, jede Einzelheit iſt klein.

Dürfen wir vermuthen, daſs der Maler, der die Verkündigung in der Jakobskirche ſchuf, in Augsburg auch thätig war, ſo mag wieder darauf hingewieſen werden, daſs die Bildergruppe in einigen Stilelementen mit den Radirungen der in Augsburg thätigen Familie *Hopfer* verwandt erſcheint.

Durch friſche, faſt humoriſtiſche Auffaſſung, temperamentvolle Bewegtheit, durch naturaliſtiſche Lichtbehandlung fielen die Gegenſtücke mit je einem Kirchenvater auf, Flügeltafeln aus dem Beſitze des Herrn von Lindenau, *tiroliſche* Arbeiten, in denen viel vom Geiſte des groſsen Pacher lebendig iſt. Die Bilder ſind datirt — ein ſeltener Fall; in dem Buche des einen Kirchenvaters ſteht die Jahreszahl 1498.


LUCAS CRANACH D. Ä. LUCRETIA. BES. L. KNAUS

Durch die in einander geſtellten Buchſtaben »H« und »M« beglaubigt, von 1543 datirt, iſt das Bildniſs eines jungen Mädchens von 17 Jahren, aus kaiſerlichem Beſitz, ein charakteriſtiſches und vortrefflich erhaltenes Zeugniſs der Thätigkeit des Münchener Hofmalers *Hans Müelich.* Aus den vierziger Jahren des Jahrhunderts ſtammen auch die beſten Bildniſſe des Meiſters, die in Wien und München bewahrt werden.

*Lucas Cranach* war auf der Ausſtellung vielleicht nicht ganz ſo reich vertreten, wie bei dem häufigen Vorkommen ſeiner Bilder in norddeutſchem Privatbeſitze zu erwarten geweſen wäre, immerhin fehlte es nicht an guten Arbeiten ſeiner Hand und nicht an Proben aus den verſchiedenen, typiſch feſt geſchloſſenen Bildergruppen. Die nicht ganz wohl erhaltene Tafel aus der Sammlung Weſendonck, Chriſtus und die Schächer an den Kreuzen, eine kahle Compoſition, tritt als hiſtoriſch wichtiges Monument auf mit dem relativ ſehr frühen Datum 1515. Schuchardt, deſſen Bilderkenntniſs freilich höchſt lückenhaft war — von den ſieben hier ausgeſtellten Gemälden nennt er keins — führt auſser dem berühmten Gemälde von 1504 und einem Portrait von 1514 kein Bild Cranach's auf mit einem früheren Datum als 1515. Und wenn es auch nicht ganz ſo ſchlimm in Wirklichkeit ſteht, ſind vor 1518 datirte Gemälde immerhin ſehr ſelten. Da die Schöpfungen der Frühzeit aber allein die hohe Stellung rechtfertigen, die der ſächſiſche Maler traditionell einnimmt, ſo mag das Weſendonck'ſche Bild ſorgſam beachtet und mit den anſcheinend gleichzeitigen Holzſchnitten des Meiſters verglichen werden. In Betrachtung der dürftigen Compoſition, der die landſchaftlich maleriſche Belebung ganz fehlt, in Betrachtung der leeren Umriſslinien der nackten Formen kann ich mich einiger Bedenken gegen die Richtigkeit des Datums nicht entſchlagen. Eine Vergleichung des Gemäldes mit dem von 1515 datirten Holzſchnitte, Spalatin betend vor dem Crucifixe, verſtärkt die Bedenken eher, als daſs ſie ſie hebt.

Das von zarter Empfindung beſeelte Bildniſs einer jungen Frau, das Se. Majeſtät der Kaiſer dargeliehen hatte, ſcheint mir etwa 1518 entſtanden zu ſein; wie viele Schöpfungen Cranach's aus dieſer Zeit, trägt es keine Signatur, galt auch nicht als »Cranach« (vielmehr als »Dürer«). Die Buchſtaben »B—S« im Schmucke der Frau beziehen ſich wohl auf den Namen der Dargeſtellten. In den Jahren kurz vor 1520 hat der Meiſter eine Reihe Portraits geſchaffen, die zu ſeinen liebenswürdigſten

Leiſtungen gehören, wie das kürzlich in Leipzig aufgefundene Portrait eines Jünglings, das traurig ruinirt worden iſt.

Dann käme in der zeitlichen Reihe mit dem Datum 1529 das Portrait Joachim's I. von Brandenburg, das aus dem Beſitze der Bibliothek in Bayreuth durch einen Zufall auf der Ausſtellung des Berliner Privatbeſitzes erſchienen war. Das Coſtüm des erſten Joachim iſt ein wenig barbariſch mit Schmuck beladen. Die Durchführung des Portraits iſt genau und tüchtig. Ein Bedenken erhebt ſich aus der Form der Cranach-Signatur. Die Flügel des Drachens liegen eher als daſs ſie ſtänden. Es widerſpricht aber aller Erfahrung, daſs Cranach ſich im Jahre 1529 dieſer Form der Signatur bedient habe. Man wird wohl zu der Erklärung greifen müſſen, daſs unſer Bildniſs die ſpäter — nach 1537, alſo nach dem Tode des Fürſten — gemalte Wiederholung eines 1529 entſtandenen Bildniſſes ſei.

Eine ſehr freundliche, überdies durch gute Erhaltung ausgezeichnete Schöpfung des älteren Cranach iſt die Lucretia, die Herr Profeſſor Knaus ausgeſtellt hatte. Das nackte ſpannlange Püppchen hebt ſich mit der ſanft geſchlängelten Umriſslinie, in der Überſchneidungen ganz vermieden ſind, von dem gleichmäſsig dunkeln Grunde mit zierlicher Wirkung ab. Die Haltung und der Ausdruck des ſich den Dolch auf die Bruſt ſetzenden Fräuleins wecken nicht gerade tragiſche Gedanken. Die Darſtellungen der nackten Weiblichkeit, denen ſich der Maler von Wittenberg namentlich ſeit 1530 eifrig zuwandte, offenbar mit nicht geringem Glücke bei ſeinen Zeitgenoſſen, beruhen auf trüben Vorſtellungen von der antiken Kunſt und auf einem Streben nach Formenſchönheit und zierlicher Gefälligkeit, das der urſprünglich derben Natur des Meiſters nicht wohl anſtand. Unſere Lucretia, datirt von 1533, zeigt wie einige ähnliche, gleichzeitig entſtandene Geſtalten eine befangene Anmuth, die ſpäter abgeſtreift wird. In Maſsen, Stil und Qualität genau entſprechende, von 1532 datirte nackte Figürchen ſind im Staedel'ſchen Inſtitute zu Frankfurt und in der Akademie zu Wien. Die entſprechenden Geſtalten im gröſseren Maſsſtab ſind bei Weitem nicht ſo erfreulich.

Auffallend durch ſeine für die ſpäte Entſtehungszeit unerwartet vortreffliche Qualität iſt das der Sammlung von Kaufmann angehörige Portrait eines 50jährigen Mannes. Datirt 1544 — in dieſem Jahre war der Meiſter, ſoweit die datirten Bilder ein Urtheil geſtatten, wenig productiv —, erſcheint das erſtaunlich richtig gezeichnete und ſorgſam durchgebildete Portrait als das beſte Bildniſs, das Cranach in den vierziger Jahren des Jahrhunderts noch geſchaffen hat. Juſtus Jonas, deſſen Name auf dem Rücken der Tafel genannt iſt, ſcheint nicht dargeſtellt zu ſein, doch vertritt der ſchlichte Mann mit dem Ausdrucke beſonnener Frömmigkeit den Reformatorentypus recht wohl und ſieht entfernt dem Melanchthon ähnlich.

Die noch tüchtige Portraitkunſt des *jüngeren Lucas Cranach* war durch ein groſses, etwas leeres, im Fleiſchtone röthliches, ſchwach modellirtes Bildniſs des brandenburgiſchen Kurfürſten Joachim II. charakteriſtiſch vertreten. Die Tafel, die aus dem kaiſerlichen Schloſſe ſtammt, iſt ſignirt mit der geflügelten Schlange und datirt 1571. Der Kurfürſt ſtarb ſchon in den erſten Tagen des

Jahres 1571. Das Bildnifs wurde wohl zum Andenken an den heimgegangenen Fürften gemalt.

Bedenkend, dafs die beiden Bildniffe der Brandenburger wahrfcheinlich die einzigen Bilder der Ausftellung waren, die, wenn nicht in Berlin, fo doch für Berlin gefchaffen worden find, freuen wir uns der immerhin beträchtlichen Zahl altdeutfcher Malereien, die in die Stadt gelangt find.

## DIE FLORENTINER ✻ DIE UMBRER ✻ DIE SCHULEN VON PADUA, FERRARA, MAILAND UND VERONA ✻ VON HANS MACKOWSKY ✻ ✻

DIE Tradition für das Sammeln altitalienifcher Gemälde reicht in Berlin nicht weit zurück. Auch darf kein Einheimifcher, ja nicht einmal ein Deutfcher überhaupt, den Ruhm für fich beanfpruchen, auf diefem Gebiet des Sammelns vorbildlich gewirkt zu haben. Ein Engländer, der in Berlin anfäffige Kaufmann Solly war es, der, nach der Gepflogenheit feiner Landsleute, in grofsem Stile zu fammeln begann. Mit einer Luft am Befitz, der die Bedenken verwöhnter Kennerfchaft keine allzu engen Grenzen zogen, liefs er aufkaufen, was zu Beginn des XIX. Jahrhunderts in den aufgehobenen Klöftern und Kirchen Italiens öffentlich zum Verkauf ftand. So brachte er in verhältnifsmäfsig kurzer Zeit eine Sammlung frühitalienifcher Bilder, vorwiegend der Malerfchulen Toscanas und der angrenzenden Provinzen, zufammen, deren Unerfchöpflichkeit noch heute in Erftaunen fetzt. Für die Liebhaber wurde der Schatz indeffen erft gehoben, als die Staatsregierung die Solly'fche Sammlung für das neu zu gründende Mufeum erwarb und, keine zehn Jahre fpäter, aus ihr das zufammenftellte, was der Berliner Galerie hinfichtlich ihrer italienifchen Quattrocentiften die erfte Stelle unter allen deutfchen Sammlungen fichert.

Von den Königlichen Mufeen hat auch, nachdem die fortfchreitende kunftgefchichtliche Erkenntnifs den Gefchmack mehr und mehr dafür vorbereitet hatte, das private Sammeln altitalienifcher Bilder feinen Ausgang genommen. Wie unter den Gemälden aus der altniederländifchen und altdeutfchen Schule, nimmt das kleinere Andachtsbild zufammen mit dem Portrait den Vorrang vor dem feltenen Predellenftück oder gar der Caffonemalerei ein, doch fehlen auch Beifpiele diefer Gattung nicht.

Unter den Sammlungen, in denen vornehmlich den altitalienifchen Meiftern eine liebevolle und verftändnifsinnige Gaftfreundfchaft zu Theil wird, bevorzugt die der Frau Julie Hainauer das Florentiner Quattrocento, während die jüngere des Herrn James Simon glänzende Leiftungen auch der oberitalienifchen Localfchulen bietet, die mehr als einmal bedeutfam in die Entwickelungsgefchichte der italienifchen Malerei eingegriffen haben. Eine der älteren Berliner Privatfammlungen des Herrn Adolf von Beckerath hat ihren Schwerpunkt dagegen weniger in Beifpielen der Malerei als in Zeichnungen und Sculpturen, die an ihrer Stelle einer befonderen Würdigung unterzogen werden follen.


FRANCESCO PESELLINO. MADONNA BES. FRAU J HAINAUER

GEMÄLDE. Das Cabinet mit den Hauptſtücken der Sammlung Hainauer enthielt unter den italieniſchen Gemälden das zeitlich früheſte. Es ſtellt auf einer im Halbbogen geſchloſſenen kleinen Tafel die Madonna mit dem Chriſtkind auf einem buntgefleckten geradlinig abſchlieſsenden Marmorthrone dar, an deſſen Seiten rechts Johannes der Täufer mit aufwärts weiſender Gebärde, links der hl. Hieronymus in Verehrung ſtehen; den goldenen Hintergrund umzieht ein fein gepunzter Rand. In richtiger Erkenntniſs des engen Zuſammenhanges dieſes Bildes mit den Arbeiten des Fra Filippo ſchrieb der Katalog das Werk dem Frate ſelbſt zu. Es iſt aber ein ſchönes und eigenhändiges Werk *Francesco Peſellino*'s, jenes Meiſters, der, nach Vaſari's Worten, ſo ganz in den Spuren Fra Filippo's gewandelt iſt, »che se la morte non ce lo toglieva così acerbo di gran lungo lo superava«. Obwohl die Madonna und das Chriſtkind dem groſsen von Fra Filippo für die Medici gemalten Altarbilde im Weſentlichen gleichen — einem Bilde, dem Peſellino übrigens die theils in Florenz, theils in Paris befindliche Predelle hinzufügte —, verräth doch die Compoſition, die Anmuth der Typen und die vollere Faltengebung eine andere Hand als die des derberen Dominikaner-Mönches. Wir erkennen in ihr die gleiche, die das bei Captain Holford befindliche kleine Meiſterwerk der Madonna mit Engeln und vier Heiligen malte. Dieſes, ehemals dem Fra Angelico zugeſchriebene, jetzt mit Sicherheit als Peſellino erkannte Werk bietet zahlreiche Analogien mit der Hainauer'ſchen Tafel. Die Figur des hl. Hieronymus auf dem Hainauer-Bilde erſcheint wie eine Vorſtufe zum Hieronymus auf der engliſchen Tafel. Faſt identiſch auf beiden iſt die Faltengebung im Gewand der Madonna; auch die unruhige Lebendigkeit des Chriſtkindes weiſt auf ein und dieſelbe künſtleriſche Hand. Der blumige Wieſengrund, auf dem die verehrenden Figuren ſtehen, die nach vorn architektoniſch reich ausbuchtende Thronſtufe, die runden ſpitz zulaufenden Finger, endlich auch die helle Färbung und das kleine Format ſind weitere überzeugungskräftige Kennzeichen für Francesco Peſellino.

Während ſeines kurzen Lebens hat Peſellino keine Schüler heranbilden können. Nach dem Tode ſeines Groſsvaters 1446 führte er deſſen Bottega in Gemeinſchaft

mit zwei älteren Genoffen fort, von denen der eine, Zanobi di Migliore, bald aus dem Gefchäft austrat. Der andere hingegen, Piero di Lorenzo aus Prato, blieb bis zu Pefellino's Tode (1457) in engfter Beziehung zu ihm. Ihm fällt fogar der gröfste Antheil zu an der Trinität in der Londoner National Gallery, dem letzten Werke, das Pefellino kaum begonnen hinterliefs und um das fich ein häfslicher Streit zwifchen der Wittwe Mona Tarfia und dem Mitarbeiter Piero di Lorenzo entfpann. Von Beiden kennen wir geficherte Werke nicht und find fomit in einiger Verlegenheit, einem von ihnen jenes Madonnenbild zuzufchreiben, das in vielen Einzelheiten auf einen nahen Schulzufammenhang mit Pefellino deutet. Ich meine die Halbfigur der Madonna mit dem Kinde, das einen Stieglitz in den Händen hält, in einer fenfterartigen Steinumrahmung, aus dem Befitz des Landfchafters Herrn Eugen Bracht. Für den Zufammenhang mit dem Atelier Pefellino's fpricht die Ähnlichkeit, die in der Faltengebung und namentlich in der Zeichnung der dickfingerigen Hände zwifchen dem Gott-Vater auf der Londoner Trinität einerfeits und unferer Madonna andererfeits herrfcht. Viel deutlicher als bei Pefellino macht fich auf diefem Schulbilde das Vorbild von Fra Filippo geltend. Befonders verdient als Beweis hierfür die liebenswürdige Kindlichkeit des fpielenden Knaben hervorgehoben zu werden. Im Gegenfatz zu Pefellino, der die hellen heiteren Farben liebt, neigt der unbekannte Schüler wie der Frate zu den ftumpferen Tönen. Das Inkarnat ift blutlos und durch den Firnifs ftark in's Gelbliche gewandelt, die Farbe zäh. Die Ausführung aber ift bei harter Zeichnung aufserordentlich forgfältig; in Pünktchen ift das Gold im Heiligenfchein und im Futter des Mantels aufgefetzt. Vielleicht liegt unferer Madonna überhaupt eine Compofition Fra Filippo's zu Grunde, wofür eine Reihe ganz ähnlicher Bilder, nur mit verändertem Hintergrund, ein gewichtiges Zeugnifs ablegen. Ich verweife zunächft auf das bei Stefano Bardini in Florenz befindliche Exemplar, das leider ftark vom Reftaurator übergangen worden ift. Aufser einigen Abweichungen in der Tracht — der Schleier der Madonna fällt weiter über Wange und Hals, der Mantel ift mit einer Edelfteinborde eingefafst — ift nur der Hintergrund mit der zerfallenen Quadermauer und der gethürmten Stadt von dem Bracht'fchen Bilde verfchieden. Eine andere Wiederholung aus der Sammlung des Lord Batterfea erfchien in London auf der Florentine Exhibition (Nr. 95) unter der Bezeichnung Fra


SCHÜLER DES PESELLINO MADONNA BES. E. BRACHT

Filippo Lippi; hier bildet eine in Rofen und Nelken prangende Hecke den anmuthigen Hintergrund. Das vierte der mir bekannten Exemplare wurde zu Köln im November 1898 auf der Auction Ittenbach verfteigert und befindet fich jetzt im englifchen Kunfthandel. Mit feinem Rofenhag als Hintergrund fteht es dem Wagnerfchen Bilde vor allen anderen nahe. In der Bracht'fchen Redaction erkennt man zweifellos die geübtefte Hand. Es fteht zu hoffen, dafs der an feiner fcharfen Zeichnung und dem ftechenden Blick feiner Geftalten leicht kenntliche Meifter fich aus der Schaar der Anonymen bald zu einer greifbaren Perfönlichkeit herausfondern wird.

Mit Pefellino brachte der Katalog noch ein zweites Madonnenbild der Hainauer-Sammlung in Zufammenhang. Es ftellt die Madonna, von zwei Engeln umgeben, vor einer Rofenhecke auf niedrigem Throne dar, während das Chriftkind vor ihr auf einer den unteren Bildrand entlang laufenden Baluftrade fteht und einen Vogel küfst; von rechts tritt der kleine Johannes, des Chriftkindes Spielgefährte, in Verehrung hinzu. Wir haben eines jener Halbfigurenbilder vor uns, die Fra Filippo's Kunft volksthümlich gemacht hat. Die aufgerichteten Flügel der Engel fchneiden mit ihren zarten Federn in das leuchtende Gold eines feitlich gerafften Vorhanges, der in der Mitte abermals einen Ausblick auf einen Rofenhag in voller Blüthe gewährt. Die nächfte Verwandtfchaft mit unferem Bilde zeigt eine auf der Auction Demidoff-San Donato verfteigerte Madonna, von der das Berliner Mufeum eine eigenhändige, nur ganz unbedeutend abweichende Replik befitzt (Nr. 71A). Das Hainauer-Bild ift aber durch Hinzutreten der Engel und des Giovannino weit reicher in der Compofition als jene beiden. Allen dreien gemeinfam ift eine helle Farbengebung und ein fcharfer, fchwarzer Contur. Unser Bild zeigt in den liebenswürdigen Engelsköpfen und in dem kleinen Johannes, wie nahe fich auch diefer noch anonyme Meifter, der in der Art Pefellino's arbeitet, an Fra Filippo angefchloffen hat. Im erften Corridor der Uffizien hängt unter Nr. 61 eine fälfchlich auf Graffione beftimmte Replik diefer Madonna, die, namentlich in den Fleifchpartieen nicht ganz vollendet, die Beliebtheit der Compofition verräth.

Von der Wirkung, die Fra Filippo's Madonnen damals ausübten, auch auf Künftler, die nicht in des Frate Schule aufwuchfen, legte ein leider fragmentirtes Bildchen, ebenfalls aus dem Befitz der Frau Julie Hainauer, den deutlichen Beweis ab. Klar und fcharf aus dem fchwarzen Grunde ausgefchnitten, fehen wir ein Madonnabruftbild mit weit vortretender Stirn und langem Halfe, ein reich gefälteltes Schleierhäubchen auf den zurückgekämmten Haaren; das nackte, bis unter die Arme fichtbare Chriftkind verlangt an der Mutter empor und greift mit der Linken an ihr Kinn. Im Motiv erinnert das Bild an Fra Filippo's Madonna in München (Nr. 1006). Die Anlage des Kopfes, das fleifchige Ohr deuten auf den grofsen Meifter felbft. Das Colorit indeffen, wenn wir von dem fpäter zugeftrichenen dunkeln Hintergrund abfehen, das kräftige Kirfchroth des Madonnengewandes, das ftrohgelbe Haar und das wächferne Incarnat, desgleichen die ungemein fcharfe Zeichnung bringen ähnliche Madonnen aus der frühen umbrifchen Schule in's Gedächtnifs. Dennoch, unfer

Bild ist florentinisch, und das Zusammenfliessen florentinischer und früh-umbrischer Kunstweise erfährt eine natürliche Erklärung, wenn wir an Meister wie Zanobi Machiavelli u. A. denken. Dass unser Bild diesem Zanobi nahesteht, der aus der Gozzoli-Schule einige früh-umbrische Elemente in seine spätere, ganz von Fra Filippo beeinflusste Florentiner Kunstweise übernahm, scheint mir zweifellos. Dem Meister selbst es zuzuschreiben, lässt schon der fragmentirte Zustand bedenklich erachten.

Die Florentiner Portraitmalerei des Quattrocento war mit den stolzen Namen Botticelli und Pollajuolo vertreten. Unter den etwa zwanzig bekannten, Botticelli zugewiesenen Bildnissen ist ein langlockiger, bartloser Jünglingstypus in einfacher Tracht mit runder Mütze besonders bemerkenswerth. Er tritt mehrfach in der National Gallery zu London, in den Uffizien, in der Sammlung Liechtenstein zu Wien auf, ohne dass die Dargestellten zu identifiziren wären. In diese Reihe gehört auch das Bildniss der Sammlung Hainauer. Es zeigt den jungen Mann fast ganz in Vorderansicht. Unter der rothen Mütze quillt zu beiden Seiten des schmalen Gesichtes eine Fluth reich gelockten, kastanienbraunen Haares hervor; freundlich und nachsinnend ist der Ausdruck des Gesichtes, ein leises Lächeln umspielt die vollen Lippen. Der schwarze Überrock mit weissen Puffen auf den Schultern ist links über der Brust zurückgeschlagen und lässt neben dem Streif gelben Futters das weinrothe, über dem Brustschlitz verschnürte Untergewand sehen. Unter dieser Verschnürung und am Halse kommt das fein gefältelte Hemd zum Vorschein. Den Hintergrund bildet blauer Himmel mit leichten zarten Wolken. Das schmale Gesicht mit den gestreckten Formen, der streng geführte dunkle Umriss, die bestimmte Zeichnung und die klare Beleuchtung scheinen mit aller Deutlichkeit auf Botticelli selbst zu weisen. Die Behandlung des Haares indessen und vor Allem eine coloristische Zusammenstellung wie Gelb und Weinroth erinnert an die Schule Ghirlandajo's. Am ehesten möchte man vor unserem Bildnisse an *Davide Ghirlandajo* denken, dessen Hand wir deutlich auf dem Auferstehungsbilde der Berliner Galerie (Nr. 75) erkennen. Hier waltet die gleiche trockene Zeichnung, die gleiche etwas harte Farbengebung wie auf dem Jünglingsbildnisse.

Das andere Bildniss steht in der stattlichen Reihe jener weiblichen Profilköpfe, bei deren Auftreten der Name Piero della Francesca ausgesprochen zu werden pflegt. Diesem viel verkannten Meister schrieb es auch der Katalog der Vente Odiot, auf der es 1889 ersteigert wurde, zu. Mit Sicherheit erkannte W. Bode indessen *Piero del Pollajuolo* als den Urheber. Ein Vergleich mit dem durch die Notiz des Medici-Inventars für Piero gesicherten Bildniss des Herzogs Gian Galeazzo Sforza in den Uffizien bestärkt in jeder Weise die Richtigkeit dieser Bestimmung. Beiden Portraits ist die Modellirung mit den für Piero charakteristischen braunen Schatten gemeinsam, auf beiden löst sich das wächserne Incarnat mit eckigem Umriss von dem dunklen Hintergrund. Die Farbe ist zäh, aber von lackartiger Leuchtkraft. Aus dem grünen, tief ausgeschnittenen Gewande mit dem rothen, gebauschten Ärmel steigt in strengstem Profil einer jener herben Frauenköpfe auf, die aus den Büsten der Zeit wohl bekannt sind. Das über den Schläfen wellig gelöste Haar und das turbanartig um

den Hinterkopf gefaltete Schleiertuch gehören der Mode des ausgehenden Quattrocento an. Das Fehlen jeglichen Schmuckes darf nicht hindern, die Dargeftellte in den hohen Kreifen der Florentiner Gefellfchaft zu fuchen. Leider haben weder Medaillen noch andere Hülfsmittel einen Anhalt zur Ermittelung diefer mehr herrifchen als gewinnenden Perfönlichkeit gegeben.

*Filippino*'s pathetifch erregte Kunft trat beffer in einigen Zeichnungen der Sammlung A. von Beckerath als in dem kleinen fein durchgeführten Bilde mit dem büfsenden Hieronymus aus dem gleichen Befitz hervor, das der Katalog in Zufammenhang mit Filippino brachte. Hieronymus in fchmerzhafter Bufsübung vor dem Crucifixus ift eins der beliebteften Themata der florentinifchen Malerei. Auch von Filippino befitzen wir aufser der grofsartigen Geftalt des bufsfertigen Kirchenvaters auf der Madonna (Nr. 293) der National Gallery zu London ein in anfehnlichem Mafsftabe gehaltenes Bild mit demfelben Heiligen. 1480 von den Ferranti in die Badia geftiftet, hängt es unter Caftagno's Namen in der Akademie zu Florenz (Nr. 91). Wiewohl es ebenfalls in die Frühzeit des Meifters gehört, zeigt es einen wefentlich anderen Geift und eine durchaus verfchiedene Formenauffaffung. Von der fchwärmerifchen Ekftafe diefes Hieronymus befitzt der Heilige auf der Beckerath'fchen Tafel nichts. Der verrichtet feine Bufsübung mit weit weniger Leidenfchaft. Sein Körper, übrigens mit grofser Feinheit und Sorgfamkeit durchmodellirt, ift zarter und hat an den Hüften die fchlanke Einbuchtung, die den umbrifchen Meiftern ihr Schönheitsgefühl vorfchrieb. Auch die Landfchaft mit dem ftillen Zug der waldigen Höhen, dem Schlängelflufs, zu dem das Wild zur Tränke kommt, und der zarten Luftftimmung hat wenn auch im Allgemeinen florentinifchen Charakter, fo doch wenig von Filippino's romantifch mit bewaldeten Felsgefchieben durchwachfenen Wildniffen. Das kleine Bild befitzt in allen feinen Theilen den Reiz einer noch ängftlich Bedacht nehmenden jugendlichen Hand. Der Meifter, in deffen Werden wir hier Einblick gewinnen, ift aber mehr von der umbrifchen Lyrik als von der Florentiner Dramatik erfüllt. Die Provenienz des Bildes aus dem Magazin von Sta. Maria Maddalena dei Pazzi, wo Perugino fein berühmtes dreigetheiltes Fresco malte, könnte der Annahme eines umbrifchen Eingewanderten vielleicht einigen Halt gewähren.

Von *Raffaellino del Garbo*, dem bevorzugten Schüler Filippino's, enthielt die Ausftellung eines jener Tondi, die von Fra Filippo bis Raffael fo oft den Rahmen für die Darftellung der Madonnen in ihrer häuslichen Mütterlichkeit hergeliehen haben. Wir fehen in einen fchmucklofen Raum, der weniger durch das hoch in der Mitte angebrachte Fenfter als durch eine feitliche, fäulengetrennte Wandöffnung Licht erhält. Hinter einer Holzbank fteht die Madonna, im Begriff das Kind von ihren Armen auf ein weifses, reich gefticktes Kiffen niederzufetzen. Zu beiden Seiten ift je ein Engel dienend und verehrend zugleich herzugetreten; fie find dabei niedergekniet und halten den lang herabhängenden Mantel der Mutter Gottes. Das neben dem Kiffen aufgefchlagene Buch zeugt von der frommen Andacht der Jungfrau, in der fie durch die Unruhe des Kindes geftört worden ift. Aus diefem Motiv erklärt fich die Action aller Betheiligten. In der ftrahlenden Farbengebung fteht dies Bild dem

Tondo Filippino's in der Corfini-Galerie zu Florenz befonders nahe. In den Gewandungen der Engel kommt Raffaellino's Farbenfcala charakteriftifch zum Ausdruck: der Engel links trägt einen gelben Mantel über dem weifsen Untergewand, fein Widerpart rechts ift in rofa und braun fchillernde Gewandung gekleidet. In der Mittelachfe leuchtet das tiefe Carmoifinroth des Madonnenmantels. Das Incarnat weift Raffaellino's fchwarzgraue Schatten auf. Die ftolze Farbenpracht der Tafel entfchädigt vollauf für die mangelhafte Perfpective des Raumes und für die ziemlich flüchtig angelegte Landfchaft. Eine hohe Lieblichkeit ift in den Engelsköpfen erreicht. Die Sorgfalt der Ausführung, die gute Zeichnung der Hände mit dem für Raffaellino charakteriftifch ftark betonten Mittelhandknochen weifen das Werk in die Frühzeit des Meifters. Er fieht in diefer Arbeit feinem Lehrer Filippino noch zum Verwechfeln ähnlich.


PIERO DEL POLLAIUOLO BILDNISS. BES. FRAU J. HAINAUER

Eine Madonna von *Baftiano Mainardi* (Sammlung Hainauer) zeigt die auch bei Mr. Quincy Shaw in Bofton befindliche Compofition. Jedoch ift das Berliner Bild jenem in America überlegen. Die Jungfrau in Dreiviertelfigur betet das links auf einem Poftament fitzende Chriftkind an, das mit nicht ganz gelungen verkürzter Rechten die Gebärde des Segnens macht. Ein bewaldeter Felfenhang links im Mittelgrund fchiebt fich vor einen See mit aufragender Stadt und ferner Bergfilhouette. Diefe Landfchaft ift fo ftereotyp für den Schwager Ghirlandajo's wie der Madonnentyp und die Haltung des Chriftkindes.

Ein Jünglingsportrait von *Angelo Bronzino* (Befitzer James Simon) führt mitten hinein in's höfifche Cinquecento mit feinem gemeffenen Ceremoniell und der Ausgeglichenheit feiner Cultur. Wir haben keinen Anhalt für die Perfönlichkeit diefes Jünglings, der, aus feinem gelehrten Formelbuche eben auffchauend, mit einem Blick ungetrübtefter Klarheit den Dingen, die er las, nachzufchauen fcheint. Seine zarte, aber keineswegs blaffe Farbe deutet auf ein Wachsthum in kühler Hofluft; der vornehme Schnitt des Gefichtes und die fchlanke Bildung der Hände verrathen fürftliches Geblüt. Die Gewandung ift einfach, werktäglich; das eng über der wohlgebildeten Bruft anliegende fchwarze Wams und der gefchmeidige Arm laffen erkennen, dafs diefer junge Höfling auch in allen körperlichen Übungen früh gefchult ift. So betrachtet, gewinnt das Gemälde kulturhiftorifche Bedeutung. Es erinnert

an jenen ganz einzigen Cortigiano-Typus, das Ideal der ausgebildeten Renaiſſance, der die Höhe der chriſtlichen Cultur genau ſo kennzeichnet wie der *καλος κ' ἀγαθος* die reinſte Ausbildung des antiken Lebens. Bronzino, ſo oft, namentlich in ſeinen Frauenbildniſſen, farbenſtolz prunkend in der Wiedergabe edelſteinbeſäter Prachtgewänder, beſcheidet ſich auf dieſer Tafel mit wenigen Tönen: in das unauffällige Braun des Hintergrundes und das neutrale Schwarz der Gewandung bringt nur das Grün der Tiſchdecke eine gewiſſe farbige Lebendigkeit. Groſs aber iſt der Meiſter hier in der Beſeelung. Denn wunderbar traf er im Ausdruck jenes Alter, wo Spiel und Unſchuld ſich leiſe wandeln zu Wollen und Erkenntniſs. Das pſychiſch Feſſelnde in unſerem Jünglingskopf ſtellt dies Bildniſs über manche Arbeit Bronzino's, in der die Freude an äuſserem Pomp die Charakterſchilderung beeinträchtigt hat.

Gewährt die Reihe der bisher beſprochenen Bilder eine faſt vollſtändige Überſicht über die Entwickelung der Florentiner Malerei während ihrer Blüthe, ſo waren — die Venezianische immer ausgenommen — die übrigen Localſchulen Italiens nur mit ſtark vereinzelten und zuſammenhangsloſen Werken auf der Ausſtellung zu finden. Die Kunſt des benachbarten Umbriens war nur in zwei kleinen, aber ſehr gewählten Täfelchen kennen zu lernen. Das eine, aus James Simon's Beſitz, zeigte Salome vor Herodes. Der in Florenz, das den Täufer als Stadtpatron verehrt, ſo beliebte Vorwurf iſt hier mit deutlicher Anlehnung an Florentiner Vorbilder im Sinne einer anſchaulichen Illuſtration, nicht wie in Florenz als dramatiſche Epiſode behandelt. Im Hofe ſeines Palaſtes, deſſen ſchönbogiger Säulenumgang auf ferne Berge ſich öffnet, tafelt Herodes mit den Groſsen. Die frohe Gaſterei aber unterbricht Salome, die, zierlich vor dem Könige niederknieend, ihm des Täufers Haupt auf der Schüſſel darreicht. Des Königs ſchmerzliche Verwunderung — Entſetzen zu ſchildern, lag dem Maler fern — theilt ſich ſowohl den Tafelgenoſſen mit, wie den Räthen, die zu Viert links im Vordergrund ſtehen. Ganz unbekümmert, wie Statiſten, hält rechts der beſcheidene Hofſtaat: ein Zwerg mit einem Affen am Strick und ein ſchlank gewachſener jugendlicher Page. Rechts im Hintergrunde unter den Säulen wird Johannes vor dem vergitterten Fenſter ſeines Kerkers hingerichtet, während Salome ohne Schauder die Schüſſel bereit hält. Der äuſserlichen Anmuth und Gefälligkeit der Compoſition entſpricht die lebhafte, mit feinem Farbenſinn zuſammengeſtellte Colorirung. Die warmen rothen und gelben Töne, die im Figürlichen vorherrſchen, finden ihren Gegenwerth in dem klaren, kühlen Blau, in das ſich die zarten Umriſſe der weiſsmarmornen Säulenhalle zeichnen. Allenthalben vermittelt Grün die warmen und kalten Töne. Dieſe Farbenſcala iſt jenen acht Bildchen mit Darſtellungen aus der Legende des hl. Bernhard in der Pinakothek zu Perugia eigen, und an ihre Art erinnert auch die oft wiederkehrende Geſte der ſtaunend erhobenen Hand, die reiche, knitterige Fältelung mit dem ſtarken Glanzlicht auf dem Steg der Falten, die Compoſition der groſsen, oft unbetheiligt im Vordergrunde ſtehenden Figuren und die in den Mittelgrund verlegte Haupthandlung des Bildes. Einer der Meiſter dieſer Tafeln — es fällt nicht ſchwer, drei verſchiedene Hände in den kleinen reizvollen Werken zu erkennen — wird auch der Künſtler unſeres Predellenbildchens

fein, und wenn ich den bedeutendften unter ihnen, *Fiorenzo di Lorenzo*, namhaft mache, fo denke ich neben vielen analogen Einzelheiten auch an die fubtile Behandlung der Architektur und an die durchgehende Feinheit der Ausführung.

Das zweite Bild aus der umbrifchen Schule rührt von *Giovanni Santi*, dem Vater Raphael's, her und mag, wie Fiorenzo's Gemälde, Theil einer Altarftaffel gewefen fein (Befitzer A. von Beckerath). Auf der kleinen, convex ausgebogenen Fläche entfaltet fich eine reiche Compofition von fechs Figuren. Der hl. Franz in feiner lichtgrauen Mönchskutte und der hl. Sebaftian mit blauem Lendenfchurz, an einen Baumftamm gefeffelt, grenzen mit faft architektonifcher Strenge rechts und links die Compofition ab. Der Kern aber, die Anbetung des Kindes von der Madonna und zwei Engeln, ift locker gehalten. Die Madonna ift aus dem Centrum nach rechts gerückt, und die Engel, einander zugewendet, bieten links das Gegengewicht. Durch diefe vom Traditionellen abweichende Gruppirung erhält die Compofition eine Freiheit und Leichtigkeit, die Giovanni in feinen grofsen, fteif aufgebauten Altarbildern oft vermiffen läfst. Auf fanfter Anhöhe im Mittelgrunde erblickt man die fchützende Hütte, links öffnet fich der Hintergrund zu blauer Bergferne. Blau und Gelb, beides gedämpft, find die vorherrfchenden Farben. Der nackte Körper des Sebaftian ift mit Sorgfalt gezeichnet. Der unruhige, aus der Schule Melozzo's übernommene Faltenwurf im Gewand der Engel, das Madonnenantlitz mit der übermäfsig breiten Stirn und dem fpitz zulaufenden Untergeficht find für den Meifter ebenfo charakteriftifch wie die kurzen, ftumpfen Daumen. Seiner zeitlichen Entftehung nach reiht fich das kleine, feine Werkchen, deffen Reiz vorwiegend im Colorit beruht, den frühen Arbeiten des Giovanni Santi ein, dem Sebaftians-Altar in der Galerie zu Urbino oder der Madonna mit Heiligen im Municipio zu Gradara.

Unter den Malereien der norditalienifchen Meifter ftand *Mantegna*'s Madonna (Befitzer J. Simon) obenan. Kaum mehr als ein Bruftbild in dreiviertel Profil hat der Meifter gegeben. Maria in tiefes, faft fchmerzliches Sinnen verloren, drückt mit beiden Händen das feft fchlafende Kind unter ihrem ftraff um die Schulter gezogenen Brocatmantel an die Bruft. Das Kind ift eng in die Windeln eingefchnürt, nur die kleinen runden Fäufte fchauen, im Schlaf geballt, aus der feften Umwickelung hervor. Mit ruhiger und bewufster Meifterfchaft hat hier des Künftlers Hand bis in's Kleinfte gewaltet. Das Sinnen der Mutter mit Augen, die im Raum verloren haften, der leis, wie unter fchmerzlicher Vorahnung zuckende Mund ift fo rührend und ergreifend gegeben wie der tiefe Schlummer des arglofen Kindes. Die Farbe ift dünn auf die feinkörnig durchfchimmernde Leinwand aufgetragen; das zartrofige Fleifch, das in's Schwärzliche gehende Blau des Gewandes und das mit kurzen Lichtern aufblitzende Gelb im Brocat des Mantels wird von dem feinen Silbergrau, Mantegna's ftändigem Localtone, überfchimmert. Eine leife Befangenheit in der Formengebung, eine gelegentliche Härte im Contur des ftraff die Schulter umfpannenden Mantels verrathen, dafs wir es mit einem Jugendwerk zu thun haben. Das fchöne Gemälde kam erft kürzlich aus vicentinifchem Privatbefitz in die Sammlung J. Simon's.



ANGELO BRONZINO. BILDNISS. BES. J. SIMON

*Lorenzo Cofta*'s vollbezeichnetes (L. COSTA F.), fchon mehrfach in der Litteratur erwähntes Madonnenbild mit den Heiligen Jofeph, Franz und Hieronymus repräfentirte allein die ferrarefifche Schule (Sammlung Wefendonck). Eines der feltenen Beifpiele trefflicher Erhaltung wird das Bild, das auf der Grenze vom Quattro- zum Cinquecento fteht, befonders wichtig in feiner Beziehung zu den Jugendwerken Correggio's. Ricci hat neuerdings mit aller Entfchiedenheit Cofta's vorbildliches Wirken für Correggio nachgewiefen und ein wenn auch nur vorübergehendes Schülerverhältnifs in Mantua, wo Cofta und Correggio um 1513 zufammentrafen, wahrfcheinlich gemacht. Die Formen, namentlich der Madonnenkopf auf dem Wefendonck'fchen Bilde, im Verein mit dem Schmelz der Farben und den correggiesken toni cromatici geben der Ricci'fchen Anfchauung an einem concreten Beifpiel feften Halt.

*Bernardino Conti*'s jugendlicher Maltefer-Ritter, den Se. Majeftät der Kaifer hergeliehen hatte, veranfchaulichte auf's Vorzüglichfte die fcharf umreifsende, etwas nüchterne Portraitkunft des lombardifchen Meifters. Im Verein mit dem im Berliner Mufeum befindlichen Bruftbild eines Cardinals und einigen anderen theils im Vorrath der Berliner Sammlung aufbewahrten, theils leihweife an das Provinzialmufeum in Hannover abgegebenen männlichen Bildniffen, die alle, wie jenes im kaiferlichen Befitz befindliche, aus der Sammlung Solly ftammen, gehört es zu den beften Bildniffen diefes in deutfchen Sammlungen nicht eben häufig vertretenen Meifters. Wie das runde, wohlgenährte Geficht des Cardinals, hebt fich auch das fchmale, fcharf gezeichnete Antlitz diefes Maltefers mit feinem bleichen Fleifchton und dem langen, lichten Haar in ftrengftem Profil von der Schwärze des Hintergrundes. Aus dem Gefält des fchwarzen, mit dem Maltefer-Kreuz beftickten Mantels greift über der Bruft eine vornehm bleiche Hand heraus. Die breitringige Ordenskette der inveftirten Ritter fchmückt den Hals; am Barett, das wie das Gewand nach der Vorfchrift fchwarz ift, leuchtet zwifchen den blanken Nefteln eine Goldplakette mit undeutlicher, antiker Darftellung. Der Meifter hat links unten in der Ecke bezeichnet:

BERNARDINVS
DE COMITE
DE MEDIOLANI PINXIT

Über den Dargeftellten unterrichtet eine im Einzelnen nicht fofort klare und bisher nicht gedeutete Infchrift am oberen Bildrand:

SIXTVS RVVERVS BALVVIS MANVASCE AÑNV AGENS XXV + 1501

Lieſsen ſchon die ſcharf geſchnittenen Züge mit der markanten Naſe und dem energiſchen Kinn an den Familientypus der Rovere denken, ſo beſtätigen die Anfangsworte der Inſchrift, daſs wir thatſächlich ein Mitglied dieſer durch die Päpſte Sixtus IV. und Julius II. weltgeſchichtlichen Familie vor uns haben. Wir erfahren ferner, daſs dieſer junge Sixtus 1501 fünfundzwanzig Jahre zählte, mithin 1476 zur Welt gekommen ſein muſs. Das Kreuz vor der Jahreszahl iſt, wenn man genauer hinſieht, kein Todtenkreuz, ſondern ein häufig vorkommender maleriſcher Schnörkel, in unſerem Falle mit beſonderer ſymboliſcher Rückſichtnahme auf den Kreuzritter angebracht. Unklar bleiben nur die Worte baluvis Manuasce. Hier müſſen wir uns erinnern, daſs die Territorien und Ordenspfründen der Johanniter in Provinzen und dieſe wieder in Balleien (balivis = baluvis) eingetheilt waren. Aus Boſio's 1621 herausgegebener Istoria della Sacra Religione et ill$^{ma}$ militia di S. Gio. Gierosol$^{no}$ (Vol. I, p. 177) erfährt man, daſs Graf Guy von Forcalquier laut Schenkungsurkunde vom 30. Mai 1149 dem Johanniter-Orden für alle Zeit zu eigen gab: »Manoascam Burgum et Castellum et Totas auras cum toto Territorio et omnibus ad Manoascam pertinentibus, hoc est usque ad territorium Montis Furonis et usque ad territorium de Vols et usque ad flumen quod vocatur Durencia«. Dieſes in der Provence gelegene Schloſs, um das ſich inzwiſchen die kleine Stadt Manosque angebaut hat, war alſo die Ordenspfründe des Fra Siſto della Rovere. Fra Siſto war Neffe Sixtus' IV., aus der Ehe der Schweſter des Papſtes Luchina mit einem einfachen Advocaten hervorgegangen. Er gehörte zu den Günſtlingen Julius' II., der für ihn 1505 durch ein beſonderes Breve allerhand Privilegien beim Groſskanzler und Ordensrath der Johanniter erwirkte, darunter auch den Dispens von der Ordenspflicht, auf Rhodus mit den Rittern leben zu müſſen, da er ihn »continuamente ne' servigij suoi« gebrauche. Fra Siſto, der Advocatenſohn, hat eine ſchnelle und glänzende Laufbahn zurückgelegt. 1508 ernannte ihn der Papſt zum Cardinal, dann wurde er päpſtlicher Vicekanzler, bis er im Jahre 1517 am 8. März in verhältniſsmäſsig jungen Jahren ſtarb. Unſer Bildniſs ſtellt ihn noch dar, ehe die Thronbeſteigung Julius' II. den Ordensritter zu bevorzugter Stellung führte. Ein müder, etwas krankhafter Zug um die Augen erklärt vielleicht das frühzeitige Ende des Mannes, der eines der beachtenswertheſten Beiſpiele päpſtlichen Nepotismus iſt.

Ungefähr in der gleichen Zeit wie jenes Portrait wird die Kniefigur eines hl. Laurentius von *Ambrogio Borgognone* (Beſitzerin Frau Baronin von Roſenberg) entſtanden ſein. Der Heilige, den Roſt in artiger Kleinheit wie eine Märtyrerpalme in der Rechten, iſt in ein dunkelgrünes Diakonengewand gehüllt. Mit dem bei Borgognone üblichen grauen Fleiſchton bildet dies Grün eine zarte Harmonie.

Lionardo's Einwirkung auf die Mailänder Schule zeigte ein kleines, leider nicht ſonderlich erhaltenes weibliches Bruſtbild in der Art *Luini*'s, von vorn geſehen, mit geſcheiteltem, braunem Haar und in weiſsem, goldbeſticktem Gewand (Beſitzerin Frau Johanna Reimer).

Ein Tondo von *Gaudenzio Ferrari* aus dem Befitze Eugen Schweitzer's enthält die Halbfigur des Engels der Verkündigung auf Goldgrund, in ftrengem Profil nach rechts. Aus dem weifsen Obergewand hebt fich zum Segen bereit der rechte Arm, den ein rothes Untergewand eng umhüllt; roth ift auch der Mantel, der um die linke Schulter gefchlungen ift. Die Linke trägt den fchlank aufgefprofsten Lilienftengel, deffen weifse Blüthen zart in den Goldgrund ragen. Alle Umriffe find beftimmt und energifch gezeichnet, aber die Schatten kaum angedeutet. Die Färbung ift zart und hell, und ihr Charakter weift das Bild in Gaudenzio's zweite Periode nach 1514. Vom nothwendigen Gegenftück der Madonna läfst fich eine leider nur fchwache Spur aufweifen. Colombo (Vita ed opere di G. F. p. 24) fpricht ohne Quellenangabe und ohne nähere Bezeichnung von zwei Tondi mit den Figuren der Verkündigung, die Gaudenzio für Domodoffola gemalt habe. Danach könnte unfer Verkündigungs-Engel das eine fein; das zweite mit der Madonna, deren innigen Ausdruck Colombo befonders rühmt, foll in den Befitz des Grafen Cibrario in Turin übergegangen fein. Im Inventar feines Vaters hat der jetzige Graf Cibrario indeffen das Bild nicht auffinden können. Der Verkündigungs-Engel gelangte erft vor Kurzem aus dem Münchener Kunfthandel zu feinem neuen Befitzer.

Von der in Mailand namentlich unter den gefchickten Händen des *Antonio da Monza* blühenden Illuminirkunft gaben zwei reich verzierte Initialen O und A mit dem hl. Andreas und einer nicht näher gekennzeichneten weiblichen Märtyrerin aus V. Weisbach's Sammlung nebft einigen von einem oberitalienifchen Anonymus herrührenden Miniaturen (Befitzer James Simon) hinreichende Vorftellung.

Der Schule von Verona hat Eug. Schweitzer befonderes Intereffe zugewandt. Aus feinem Befitze ftammen die drei kleinen Arbeiten, die auf der Ausftellung die Kunft Veronas vertreten mufsten. Noch in das Quattrocento gehört eine etwas gröblich behandelte, aber nicht ohne Zartheit empfundene Madonna von *Liberale da Verona.* Liberale's Schüler *Girolamo dai Libri* konnte man nur in einer überaus feinen und liebenswürdigen Miniatur kennen lernen, die eine Dame auf einem Saiteninftrument fich vergnügend darftellt. *Nicolò Giolfino*, ebenfalls Schüler Liberale's, weckte lebhafte Neugierde mit einer kleinen Tafel, deren Darftellung ich leider nicht deuten kann. Auf dem freien Platz vor einer Renaiffancebogenhalle erblickt man eine erregte Gruppe von Männern. In ihrer Mitte hat fich ein Jüngling den Dolch in die Bruft geftofsen und wird von den Umringenden nur mit Mühe daran gehindert, die Waffe zum zweiten Mal gegen fich zu führen. Links feitlich fcheint ein älterer, weifsbärtiger Mann einem Jüngling mit Federhut und Schwert eine Erklärung des fchrecklichen Vorgangs zu geben. Rechts fällt der Blick auf Baulichkeiten, die ein Almofenempfänger und eine Gruppe Unterhaltender als Staffage beleben. Die hart zufammenftehenden rothen, gelben und grünen Töne, die Männer in knapp anliegender Zeittracht, dann auch die reiche Architektur im Hintergrunde find charakteriftifch für den Meifter, der hier wie ein Nachfolger Domenico Morone's erfcheint. Das Bildchen ift eines der auf der Ausftellung feltenen Beifpiele einer Caffonemalerei, d. h. eines gemalten Einfatzes in ein Kunftmöbel. Von der gleichen Hand,

wenn auch nicht zu dem gleichen Möbel gehörig, ftammen zwei kleine Tafeln des Lindenau-Mufeums in Altenburg (Nr. 190 und 191), die, bisher unter dem unglücklich gewählten Namen Cofimo Roffelli ausgeftellt, von dem Verfaffer des neuen Katalogs, mit nicht geringer Verkennung ihres wahren Urhebers, für einen oberdeutfchen Meifter um 1530 in Anfpruch genommen werden. Auch diefe beiden Darftellungen find unerklärt; vermuthlich ftellen fie, wie die Schweitzer'fche Tafel, einen Vorgang aus der römifchen Gefchichte dar. Eine vierte, ebenfalls Giolfino zugehörige, mit Anfpielung auf eine Verlobung, bewahrt die Sammlung der Baronin Augufte Stummer von Tavarnok (Galerie Winter) in Wien.

ZEICHNUNGEN. Das Cabinet, in dem Herr *Adolf von Beckerath* eine Auslefe aus feiner Sammlung untergebracht und felbft aufgeftellt hatte, beherbergte, mit Ausnahme des Dürerblattes, alle Zeichnungen, die auf der Ausftellung gezeigt wurden. Hier nöthigten die kleinen, zum gröfsten Theile fchwarz und weifs gehaltenen Kunftwerke zu einer Anordnung, die von vorn herein auf jeden Wetteifer mit der reichen Farbigkeit der übrigen Räume Verzicht geleiftet hatte. Alte Rahmen, die mit kräftigen Profilen die zarten Blätter umfchloffen, ftark im Mittelpunkt oder an den Seiten dominirende plaftifche Arbeiten und einige die obere Wand abfchliefsende farbige Wappenfchilde gaben dem Ganzen die nothwendige Haltung und einigen farbigen Reiz. Manche der grofsen Renaiffancekünftler wie Botticelli, Filippino, Signorelli, von denen die Ausftellung kein Bild vorführen konnte, waren hier wenigftens mit einer oder der anderen ihrer Zeichnungen vertreten. Und wenn die übrigen Räume die Kunft jener Tage im Zwange der Überlieferung, in der Abhängigkeit von dem allgemeinen Gefchmacke zeigten, fo führten die Zeichnungen des von Beckerath'fchen Cabinets oft mitten hinein in die Werkftätten, in die Vorbereitung zu grofsen Arbeiten, zu der zwanglos fich ausfprechenden Perfönlichkeit des Künftlers felbft. Darin vornehmlich liegt ja der Reiz einer Zeichnung, dafs fie, die augenblickliche Niederfchrift einer aufblitzenden Idee oder das forgfältige Suchen nach der gröfsten Rundung des künftlerifchen Ausdrucks, Perfönlichftes offenbart, indem fie uns zum Zeugen des künftlerifchen Verdichtungsproceffes macht. —

Von *Botticelli* fah man zwei Zeichnungen, beide auf röthlichem Papier mit ftarken, weifs gehöhten Lichtern. Die eine ftellt einen alten fitzenden Propheten dar, der auf das linke Knie ein Buch ftützt. Haar und Bart wallen herab, auf dem Haupte trägt er eine hohe Mütze mit einem Kronreif. Wir möchten an die Studie zu einem Gott-Vater denken, fo nahe fteht der Typus dem Gott-Vater des Quattrocento. Die Conturen, in Silberftift gezogen, find aufserordentlich zart, die weifs gehöhten Lichter find in der vollen Schärfe ftehen geblieben. Das zweite Blatt vereinigt auf feiner kleinen Fläche nicht weniger denn fechs Figuren, fünf fchreitende männliche, und eine knieende weibliche. Diefe fcheint laut und eindringlich zu dem älteren Mann in der Mitte der Gruppe, der die Züge des Apoftels Petrus trägt, emporzuflehen. Hinter Petrus wird eine männliche Geftalt mit langen Locken bis zur Bruft fichtbar: vermuthlich Chriftus felbft, der tauben Ohres ungerührt das Weib hinter fich gelaffen hat. Ein Jünger links weift mit

erhobener Hand die fchreiende Frau auf den gleichgültig weiterfchreitenden Herrn und Meifter. Rechts vorn wenden fich zwei andere Jünger unwillig nach der Klagenden um. Danach fcheint es, als habe Botticelli hier die Gefchichte von dem kananitifchen Weibe dargeftellt. Vergebens hat fich das Weib an Chriftus gewandt mit der flehenden Bitte, die vom Teufel geplagte Tochter zu heilen. »Und er antwortete ihr kein Wort.« Nun ruft fie hinter ihm drein, fo dafs die Jünger fie unwillig zurechtweifen. Die Zeichnung war urfprünglich in der gleichen Technik angelegt wie der fitzende Prophet. Später erft hat eine nachbeffernde Hand den zarten Silberftiftcontur einigermafsen gröblich mit Bifter umriffen und, fo namentlich im ausdrucksvollen Kopf des Weibes, die Reinheit der Handfchrift verwifcht. Von dem Meifter felbft redet trotzdem noch Alles auf dem Blatte. Seinem Stil nach werden wir es in die römifche Periode Botticelli's fetzen. Die vollen fchweren Falten, die Typen und die noch mafsvolle Erregtheit der Gruppe entfprechen ganz den gleichen Eigenfchaften auf Botticelli's Fresken in der Sixtinifchen Capelle. Der capriciös oft abfpringende Stift, die längeren Proportionen der Figuren, die ftürmifche Lebendigkeit der Dantezeichnungen ift diefem Blatte noch nicht eigen.

Drei fchöne Zeichnungen *Filippino*'s gaben Gelegenheit, den Meifter mitten in vorbereitender Arbeit zu gröfseren Aufträgen zu beobachten. Ein fchlicht gefcheitelter, in den Schleier gehüllter Madonnenkopf mag als Studie für die Madonna auf der grofsen, 1485 datirten Tafel gedient haben, die, für die Capella di San Bernardo im Palazzo vecchio zu Florenz beftimmt, im erften toscanifchen Saal der Uffizien endgültige Aufftellung gefunden hat. Ungefähr in die gleiche Zeit fällt ein hohes, fchmales Blatt mit bezeichneter Vorder- und Rückfeite. Auf der Vorderfeite fteht, im Profil nach rechts gewandt, ein junger Mann, der mit der Linken den Mantel fafst und in der Rechten die Palme des Märtyrers hält. In der Art, wie er den Mantel fafst, und in der Gewandung erinnert er an den hl. Sebaftian auf dem Vierfigurenbild in S. Michele zu Lucca. Die Rückfeite der Zeichnung enthält einen männlichen Act, der von aufserordentlichem Verftändnifs des Künftlers für den menfchlichen Körper zeugt. Ein Jüngling fitzt ganz leicht auf einem hohen Sitz und hält, den Oberkörper ein wenig nach links verfchoben, eine Binde oder Schlinge in der Rechten. Wir haben es alfo vielleicht mit einer Studie zu einer Grablegung zu thun. Eine Compofition Filippino's, die diefe Studie verwendet, kann ich leider nicht nachweifen. Dem Stile nach werden wir das Blatt in die frühe Zeit Filippino's zu fetzen haben.

Ein drittes Blatt des Meifters führt in das Studium und in das Treiben der Werkftatt. Zwei garzoni, vermuthlich über das erfte Stadium des Pinfelwafchens, Farbenreibens und Vorbereitens des Malgrundes wenig hinausgediehen, hat Filippino hier zu Modellen benutzt. Mit eilig übergeworfenen Mänteln hat er ihnen die Pofe der Verkündigungsfiguren angewiefen. Links, der demüthig Geneigte mit der Mütze in der Hand, agirt die Madonna, von rechts, das Knie gebeugt und die Hand zum fegnenden Grufse erhoben, tritt der Zweite als Gabriel hinzu. Das panneggiamento, den Fall der Gewandung, hat der Meifter hier an der improvifirten Gruppe ftudiren

wollen. Mit leichten, ficheren Strichen find die Hauptformen feftgehalten und mit grofser Sorgfalt die weifsen Lichter auf den Faltenftegen gehöht. Das Blatt fällt noch in die mittlere Zeit des Meifters, d. h. vor feinen zweiten Aufenthalt in Rom. Wunderbar frifch und unmittelbar ift die Formengebung, und mit Entzücken geht man dem leichten Strich des Silberftiftes nach, den eine meifterliche Hand führt und ein ficheres Auge die Hauptformen entlang leitet. Die Erhaltung der Zeichnung ift ebenfalls ohne Fehl.

Mit einer in grofsen Licht- und Schattenmaffen prachtvoll aufgebauten Madonnen-Compofition aus *Fra Bartolommeo*'s fpäterer Zeit, die wie eine Studie zur Corfini-Madonna erfcheint, geht die Reihe der Zeichnungen aus der Florentiner Schule zu Ende

An anderer Stelle diefer Publication ift der Nachweis geliefert, dafs das Bruftbild eines älteren Mannes mit Mütze keine Arbeit *Melozzo*'s ift, vielmehr venezianifchen Urfprungs. Melozzo's grofser Schüler *Luca Signorelli* ftellte auf einem leicht aquarellirten Blatt feine ungemeine, bis auf Michelangelo unerhörte Kenntnifs des nackten menfchlichen Körpers zur Schau. Das Tragen einer fchweren Laft hat Signorelli auf diefer Zeichnung an zwei Beifpielen ftudirt. Rechts fehen wir einen nackten jungen Mann, der eine jugendliche, bekleidete Frau auf der rechten Schulter eher balancirt, als dafs er fie trägt. Die ganze Laft des weiblichen Körpers wuchtet auf diefe rechte Schulter herab. Daher ftützt fich der rechte Arm des Trägers feft in die Hüfte, die Muskeln an dem fchwer belafteten Standbein fchwellen an, während der freie Arm hinaufgreift, die Frau am Ellenbogen zu ftützen. Denn auch das Weib fitzt unficher auf dem fehnigen Nacken und hält fich, während der Körper fchwer nach links herübergeneigt ift, an dem Kopf des Trägers feft. Die links daneben ftehende Geftalt giebt das gleiche Motiv von der Rückenanficht; ftatt der bekleideten Frau fitzt ein nackter Mann auf der rechten Schulter des Trägers. Prachtvoll entwickelt fich das Spiel der Muskeln auf dem Rücken, und gerade die Übereinanderftellung des laftenden und des tragenden Körpers erzeugt den intereffanteften anatomifchen Contraft. Leider ift die Zeichnung querüber an zwei Stellen ftark lädirt, und eine breite Retouche geht gerade durch den unteren Theil des Rückens. Man denkt an Compofitionen wie das Jüngfte Gericht in der Brizio-Capelle zu Orvieto oder an die ebendort befindlichen Grifaillen mit Darftellungen aus Dante's Komödie; doch läfst fich unfere Zeichnung auf keine Compofition dort oder überhaupt auf ein Werk Signorelli's beziehen.

Von Perugino waren zwei Zeichnungen ausgeftellt. Im »guten Schächer« hat der Meifter der religiöfen Emphafe körperliches Leid mit feelifchem Überwinden glücklich zu paaren gewufst; fein zartgeftimmtes Talent gab für die Qual des Gekreuzigten nicht fo viel her, wie für den Ausdruck der entführten Seele. Ganz Anmuth und Liebreiz ift Perugino in dem fchwebenden Engel. Indem der himmlifche Sendling das Haupt demuthsvoll über den gekreuzten Armen neigt, trägt ihn der fanfte Hauch, der in feinem Gewande fpielt, Chriftus oder der Madonna nahe, denen feine Verehrung gilt. Denn zweifellos befitzen wir in diefem Blatt eine Studie zu einer jener

zahlreichen Engelgeſtalten, die auf leicht geballtem Gewölk um die Mandorla anbetend und verehrend, gleich einem himmliſchen Hofſtaat die inmitten thronende Heiligkeit umſtehen.

Eine jener im Quattrocento leicht verſtändlichen, für uns räthſelvollen allegoriſchen Geſtalten erblicken wir auf einer Zeichnung *Coſimo Tura*'s, die bereits im IX. Bande des Jahrbuchs d. K. Preuſs. Kunſtſamml. von Adolfo Venturi publicirt worden iſt. Ein geflügeltes Weib mit nacktem Oberkörper, den es uns in Vorderanſicht zuwendet, den linken Fuſs auf eine glänzende Kugel ſtützend, ſitzt auf einem viereckigen Poſtament und hält hoch in der Rechten eine ananasartige Frucht; ein Kind zu ihren Füſsen blickt lebhaft mit weit zurückgeworfenem Kopfe zu der Frucht auf und greift ungeſtüm mit den Händen nach ihr.



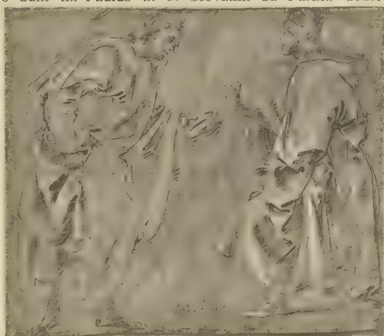
SANDRO BOTTICELLI. DAS KANANITISCHE WEIB. BES. A. v. BECKERATH

In die nächſte Generation der ferrareſiſchen Malerſchule führen zwei Zeichnungen von *Ercole de' Roberti.* Die eine, ein todt ausgeſtreckt liegender Chriſtus in Seitenanſicht, iſt vielmehr eine Nachzeichnung als eine Studie zur Pietà in der Royal Institution zu Liverpool. Die Lage des Körpers auf dem Bilde entſpricht der der Zeichnung. Während man aber auf dem Gemälde den Kopf, über den ſtützenden Arm der Madonna geſunken, in intereſſanter Verkürzung ſieht, liegt er auf der Zeichnung, wie der Körper, genau im Profil mit lang herunterhängenden wirren Locken. Bedeutſamer und eine echte Arbeit des Meiſters iſt die zweite Zeichnung, ein groſs geſchnittener, ſtrenger Frauenkopf in Vorderanſicht mit niedergeſchlagenen Augen. Das ſchlicht geſcheitelte Haar deckt am Hinterkopfe ein weiſses Häubchen, das Gewand iſt viereckig ausgeſchnitten. Der ſtrenge und ernſte Ausdruck iſt charakteriſtiſch für Ercole's Frauenköpfe; den groſsen Schnitt des Geſichtes finden wir wieder z. B. auf der kleinen Berliner Madonna (Nr. 112 D) und bei den Frauen auf dem »Zug nach Golgatha«, dem Predellenbilde der Dresdener Galerie, das mit der Pietà in Liverpool zu einer Altarſtaffel ehemals vereinigt war. Die Umriſſe ſind mit ſchwerer, aber ſicherer Hand geführt, die Lichter weiſs gehöht. Beide Zeichnungen ſtehen auf blaugrundirtem Papier.

Mit *Francesco Zaganelli* betreten wir bereits das Cinquecento. Auf der Zeichnung, die von dieſem Meiſter ausgeſtellt war, findet man wenig mehr von dem Vorbild ſeines Lehrers Rondinelli. Im Typus und in der Stimmung der Figuren

werden wir vielmehr an Lorenzo Cofta erinnert. Die nur halb vollendete Zeichnung — ebenfalls auf blauem Papier — giebt den Entwurf zu einem Bilde, das fich im Florentiner Kunfthandel befindet. (Nebenbei gefagt, ift es nicht, wie man behauptet hat, das jetzt in Chantilly befindliche Gemälde.) Bis zu den Hüften ift die Madonna fichtbar, in den Armen trägt fie das lebhaft bewegte Kind. Sie fitzt auf erhöhtem Throne, eine Gloriole von Engelsköpfen umfchwebt fie. Links und rechts zu Füfsen mufizirt je ein Engel. Auf der Zeichnung ift nur der links ftehende, deffen gefühlvolles Geigenfpiel zur Madonna hinaufklingt, ausgeführt. Vom rechten, der die Mandoline fpielt, ift mit Ausnahme des forgfältig durchmodellirten Kopfes Alles nur in leichten blauen Umriffen angedeutet.

Eine Studie *Correggio*'s zum hl. Paulus in S. Giovanni zu Parma deutet fchon in ihrer braunen Lavirung die Tonigkeit des Meifters an; die musculöfe Geftalt des nackten niederfitzenden Mannes gemahnt an Michelangelo's Ignudi an der Decke der Sistina. *Gaudenzio Ferrari*'s Verkündigungsengel in feiner buntfarbigen Aquarelltechnik ift coloriftifch reizvoll bei einwandsfreier Erhaltung.



FILIPPINO LIPPI. FIGURENSTUDIE. BES. A. v. BECKERATH

In die Veronefer Schule führt *Bonfignori*'s Bildnis eines bartlofen Mannes. Der noch jugendliche Mann wendet den ftolz getragenen Kopf drei Viertel nach links; herrifch blitzen die Augen, und von fieghafter Energie reden die Züge. Nach venezianifcher Mode trägt er das Haar weit über Stirn ,und Ohren gekämmt in der Art der berühmten Riccio-Bronze im Museo Correr zu Venedig; eine hohe Tuchmütze deckt den Kopf. In Kohle ausgeführt, mit weich fliefsendem Contur und klarer Modellirung, kommt das fchöne Blatt einem Relief in der Wirkung nahe. Diefelbe Hand zeigt ein ähnlich grofs aufgefafster Portraitkopf unter den Zeichnungen der Christ Church in Oxford, der dort — und wahrlich zum Ruhme des verkannten Meifters — Leonardo's Namen trägt.

*Bartolommeo Montagna* fteht auf der Grenze der Veronefer und der Venezianifchen Schule. Seine Abftammung weift ihn den Landeskindern des Veronefer Gebietes zu, mit feiner Kunft ift er im Venezianifchen heimifch. Ein heiliger Sebaftian, ehemals in der Sammlung Grahl (Nr. 208) unter dem Namen des Andrea Mantegna, ift doch zu fchwächlich, um als eigenhändige Studie des Meifters zum Sebaftian auf dem Altarbilde für S. Bartolommeo, jetzt in der Galerie zu Vicenza,

zu gelten. Wir haben in dem Blatte wohl nur das Studium eines Nachzeichners vor uns, dem es gefallen hat, den Heiligen in blauer Tinte, den Baumſtamm indeſſen, an dem jener ſein Martyrium erduldet, und die flüchtig dahinter angedeutete Landſchaft in brauner Tuſche zu reproduciren.

## DIE VENEZIANER ✲ ✲ VON GEORG GRONAU ✲ ✲

Es iſt ſicher nicht dem Zufall allein zuzuſchreiben, daſs die Hälfte aller italieniſchen Bilder in der Renaiſſance-Ausſtellung venezianiſchen Urſprungs war. Durch ihre heiteren, zumeiſt gefälligen Farben empfehlen ſich venezianiſche Bilder dem Privatſammler; ſelbſt ein an ſich weniger bedeutendes Werk mag immer noch farbig groſsen Reiz beſitzen und hierdurch das Auge für ſonſtige Schwächen entſchädigen, während Fehler in der Zeichnung unangenehm in's Auge fallen, falls ſie nicht durch ein harmoniſches Colorit in gewiſſer Weiſe wieder gut gemacht werden.

Innerhalb einer kurzen Zeitſpanne, nicht viel mehr als einem Jahrhundert, iſt die Geſchichte dieſer Malerſchule beſchloſſen. In folgerechter Entwickelung reihen ſich die Generationen der Meiſter eng an einander. Auſserhalb dieſer Reihe bleiben nur wenige Künſtler: unter ihnen iſt im Quattrocento *Carlo Crivelli* der eigenartigſte. Ohne die beſondere Kunſtrichtung, wie ſie in Padua ſich ausgebildet hatte, wäre dieſer Künſtler überhaupt nicht zu verſtehen. Von Carlo Crivelli enthielt die Ausſtellung die Gruppe der Madonna mit dem Kind (Beſitzer Eugen Bracht). Die Gottesmutter ſteht vor oben abgerundetem Portal und hält das Kind, das auf einer Brüſtung ſitzt, mit den Armen umſchlungen. Portal und Baluſtrade ſind aus Marmor, jenem ſchönen gelblichen Marmor, der reich mit amethyſtfarbigen Flecken durchzogen iſt. Die Gruppe iſt nicht ohne Geſchick componirt; den Hauptreiz des Bildes macht die feine Zuſammenſtellung der Farben aus: Blaſsviolett, Olivgrün, Dunkelblau und Roth; dazu geſellen ſich der herrliche Goldbrocat und die reiche Zier goldener Borten und der Edelſteine. Dieſe Schönheiten werden beinahe aufgehoben durch ſelbſt für Crivelli ungewöhnlich häſsliche Einzelheiten: den mürriſchen Ausdruck der Köpfe und die überſchlanken Hände der Madonna mit den ſpinnenartigen Fingern. Zudem hat der Fleiſchton des ſonſt gut erhaltenen Bildes eine unangenehm olivbraune Färbung angenommen. Auch möchte man die Verzierung in den oberen Ecken des Bildes mit einem Apfel und einer Gurke — ſonſt findet man an dem oberen Bildrand bei Crivelli häufig einen Fruchtkranz — nicht als übermäſsig geſchmackvoll bezeichnen; doch ſcheint Crivelli ſpeciell für die Gurke als Zierpflanze eine beſondere Vorliebe beſeſſen zu haben. Und auch ſonſt führen von unſerem Bilde zu anerkannt echten Werken des Meiſters ſo viel verbindende Fäden, daſs man dem nicht gefälligen erſten Eindruck zum Trotz doch für die Echtheit des Bildes eintreten muſs. Als Compoſition zeigt es ſich dem Madonnenbilde in der Galerie zu Bergamo verwandt. Die Farbennuancen kehren faſt genau in derſelben

Weife bei dem entzückenden Madonnenbildchen des Lord Northbrook in London wieder. Auch die Bildchen der Galerie von Ancona und der Jones Collection des South Kenfington Mufeums bieten Analogien. Zufammen mit diefen Werken darf man das Berliner Bild in die Frühzeit des Meifters fetzen, trotz der gezierten Hände, die fonft das Merkzeichen fpäterer Zeit zu fein pflegen.

Der Entftehungszeit nach ftand ein als »Art des *Antonello da Meffina*« bezeichnetes männliches Portrait (Befitzer Graf Pourtalès) dem Madonnenbild am nächften: der Kopf eines Jünglings, zu drei Viertel im Profil, nach links gewendet, bis zu den Schultern fichtbar. Das granatrothe Gewand mit faft parallelen Falten hebt fich leuchtend von dem fchwarzen Grund. Die fchwarze Kappe und ein fchwarzer Gewandzipfel über der linken Schulter vollenden das Coftüm. Das kaftanienbraune Haar, das, die Stirn verdeckend, bis an die Augenbrauen reicht, fteht fteif vom Kopf ab (wie etwa bei der fchönen Bronzebüfte des Riccio im Museo Correr). Das eckige Profil, welches an der Mundpartie durch eine fpätere Hand alterirt erfcheint, wird von der Hakennafe überfchnitten. Die braunen Augen blicken feft nach links; das Weifse des Auges tritt ftark aus dem tiefen goldigen Ton des Fleifches heraus. Als Eigenthümlichkeit fei bemerkt, dafs die oberen Augenlider nach oben emporgezogen find. Wenn diefes Portrait farbig den Werken des Antonello nahe fteht, fo läfst die ganze Auffaffung des Portraits doch mehr an Alvife Vivarini denken. Einzelheiten, befonders die Bildung des Kinns und der durch Doppellinien markirte Übergang von der Nafe zum Mund, kehren ähnlich auf einem Jünglingsportrait des Jacopo de' Barbari in der Galerie zu Bergamo wieder. Doch können wir keinem diefer Meifter das Portrait mit Sicherheit zufchreiben, fondern halten es für die Arbeit eines unbekannten venezianifchen Künftlers, der von den bedeutendften Zeitgenoffen beeinflufst worden ift.

Von den beiden Brüdern *Bellini*, deren Schaffen den Höhepunkt venezianifcher Quattrocentokunft bezeichnet, war der ältere *Gentile* durch eine Zeichnung, fein Selbftportrait, vertreten (Befitzer A. von Beckerath, ausgeftellt als Melozzo da Forlì). Wir fehen einen alten Mann in der üblichen venezianifchen Tracht vor uns, deffen Mundpartie das Fehlen der Zähne verräth. Alle Hauptlinien find durch feine Nadelftiche durchbohrt, d. h. find durch Paufen übertragen worden. Der Zufall wollte es, dafs ich gerade mit dem frifchen Eindruck des grofsen »Proceffionsbildes« der venezianifchen Akademie die Ausftellung zuerft betrat und nun in der mir feit langer Zeit vertrauten Zeichnung die Studie zu dem Portrait des Gentile, das fich ziemlich weit auf der linken Seite jenes Bildes befindet, erkannte. Jeder Zweifel, dafs diefe Studie zu dem dort unter den Zufchauern befindlichen Portrait gedient hat, ift ausgefchloffen. Die Gründe, die mich veranlaffen, hier das eigene Bildnifs des Meifters zu erblicken, kann ich an diefer Stelle nicht ausführlich darlegen, weil ich genöthigt wäre, weiter auszuholen; nur fei hiermit auf die Medaille des Camelio und das Marmorrelief der Sammlung Dreyfufs in Paris verwiefen, die zwar beide den Kopf im Profil zeigen, aber doch die Identität der Züge zur Genüge erkennen laffen. Gentile Bellini war nahe an fiebzig Jahr alt, als das Proceffions-


GENTILE BELLINI. SELBSTBILDNISS BES. A. v BECKERATH

bild vollendet wurde (1496); das Alter des auf der Zeichnung Dargeftellten ftimmt damit ausgezeichnet überein.

Ein Originalwerk des *Giovanni Bellini* fehlte leider; dafür kann ein Bild mit ihm in unmittelbare Verbindung gebracht werden. Zu Anfang des XVI. Jahrhunderts (1525) fah der Kunftkenner Marc Antonio Michiel (der Anonymus des Morelli) im Haufe des M. Taddeo Contarino ein Chriftusbild, das er alfo befchreibt: »El quadro del Cristo con la Croce in spalla insino alle spalle fu de mano de Zuan Bellino«. Diefes Bild ift uns zwar im Original nicht mehr erhalten; aber wir kennen von demfelben nicht weniger als vier Exemplare, alle aus der Werkftatt des berühmten Meifters, und diefer Umftand läfst darauf fchliefsen, dafs es fich um ein gefeiertes Werk handelt. Abgefehen von unbedeutenden Varianten ftimmen alle vier Bilder bis in die Einzelheiten des Faltenwurfs genau überein. Das ausgeftellte Exemplar (Graf Pourtalès) fcheint nach dem etwas herberen, alterthümlicheren Charakter, den es trägt, dem verfchollenen Original befonders nahe zu kommen. Der Ausdruck des Leidens ift hier ftark betont; er liegt vorzüglich in den Augen, deren Lider ftark geröthet find und die fich müde halb über den Augapfel fenken. Der Mund ift etwas geöffnet. Blutstropfen rinnen über die Stirn und die linke Backe herab. Das bräunlichblonde Haar fällt in wenigen, grofsen Locken bis zur Schulter. Zwei andere Exemplare, im Befitz des Grafen Lanckorónski in Wien (1893 bei Herrn Mario de Maria in Venedig) und in der Galerie zu Rovigo, zeigen diefelbe Auffaffung des Ausdrucks; das erftgenannte dürfte das Original Bellini's am treueften wiedergeben. Das berühmtefte Exemplar aber, bis vor Kurzem in dem Befitz des Grafen Loschi in Vicenza, jetzt in der Sammlung der Mrs. Gardner in Bofton, zeigt die Auffaffung eines Künftlers, der auch als Copift feine Eigenart fich bewahrt: bei Giorgione ift der Ausdruck hoheitsvoll-ergeben; die Augen blicken grofs aus dem Bild heraus; der vornehme Mund ift gefchloffen, und nur eine Thräne, welche die Backe herunterrinnt, verräth etwas von innerem Leiden. Schon Bode hat mit Recht das Berliner Exemplar in Verbindung gebracht mit dem Altarwerk des Bafaiti in der Berliner Galerie, deffen Malweife es fofort in die Erinnerung ruft. Vorzüglich die Figur des hl. Johannes bietet fchlagende Analogien; und wie fich in der Behandlung des mehr Nebenfächlichen am eheften die Hand eines Künftlers wiedererkennen läfst, fo genügt in unferem Fall die Behandlung des Haares, das hier und dort als Maffe gefafst ift, in die mit fpitzem Pinfel einzelne lichtere Haarfträhnen hineingefetzt find,



GIOVANNI BELLINI (?). CHRISTUS. BES GRAF F v. POURTALÈS

zum Beweis. Ob das Altarwerk der Berliner Galerie wirklich von Bafaiti fei oder, wie neuerdings von Dr. Ludwig behauptet worden, von einem anderen Meifter, der vorläufig dem Namen nach unbekannt ift, bleibt dabei für uns irrelevant: jedenfalls ift der »Kreuztragende Chriftus« von demfelben Künftler gemalt.

Der Schule Bellini's gehörten zwei Bilder an. Das männliche Portrait (Befitzer James Simon) zeigt uns das Bruftbild eines kräftigen Venezianers voll en face, in enganliegender fchwarzer Jacke, der Kopf von der fchwarzen Kappe bedeckt. Im ftarken Gegenfatz zu dem tiefdunkelbraunen Vollbart ift das nach venezianifcher Art gefchnittene Haar die zazzera — hellblond. Das giebt dem Bild einen originellen Reiz, der für den etwas leeren Ausdruck des Gefichts entfchädigt. Portraits von Künftlern minderen Ranges bieten, befonders wenn die Hände, deren Zeichnung oft den Urheber verräth, fehlen, der Beftimmung grofse Schwierigkeiten. Auch für unfer Bild wage ich nur vermuthungsweife einen beftimmten Schüler des Giovanni Bellini in Vorfchlag zu bringen: den Andrea, mit Beinamen *Cordegliaghi*, von deffen Hand ein fehr ähnliches (auf der Rückfeite echt bezeichnetes) Bildnifs eines Jünglings im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand bewahrt wird, das freilich in der Färbung heller, kälter ift als unfer Bild. Das zweite Bild ftellt eine Venezianerin in Halbfigur dar, die durch einen filbernen Pocal als hl. Magdalena charakterifirt ift, und gehört dem *Vincenzo Catena* an (Befitzer James Simon). Die Dame ift en face dargeftellt; das dunkelblaue Gewand läfst die Büfte rechts frei. Offenbar hat der Künftler feine Heilige genau nach dem nicht befonders reizvollen Modell copirt; das verräth der lange fteife Hals und das Doppelkinn. Der blaffe, gelbliche Fleifchton ift den frühen Werken des Catena (in Berlin bietet fich zum Vergleich die fchöne Santa Conversazione der Galerie Raczynski dar) eigen.

Unter den berühmten venezianifchen Meiftern bietet einer, *Giovanni Battifta Cima da Conegliano*, das feltene Schaufpiel, dafs ein Künftler in einer Laufbahn, die fich über dreifsig Jahre erftreckt, keine bemerkenswerthe Entwickelung durchmacht, fondern von Anfang bis zum Ende fich auf der gleichen Höhe behauptet. Sind der Hauptfache nach feine grofsen Altarwerke noch immer auf venezianifchem Boden zu finden, fo find zahlreiche kleinere Werke — ein Zeichen der Werth-

ſchätzung, die man dem Künſtler beimiſst — in's Ausland gewandert. Bilder mittlerer Gröſse von ihm ſind häufiger zu finden, Werke kleinſten Umfanges ſelten. Unter Cima's Namen waren auf der Ausſtellung zwei ganz kleine Bildchen; ihnen glaube ich ein drittes anreihen zu können, und in Verbindung mit dieſem darf man zwei Werke, die in der unmittelbaren Umgebung des Meiſters entſtanden ſind, aufführen. Die Madonna mit den Heiligen Franz und Clara (Beſitzerin Frau Julie Hainauer), fälſchlich mit dem Namen des Giovanni Bellini an der Brüſtung vorn verſehen, zeigt ein von dem Meiſter gern angewandtes Compoſitionsſchema: während das Chriſtkind ſich mit lebhafter Bewegung, vom Schooſse der Mutter weg, nach links zu dem hl. Franz wendet und ihm das Kreuz darreicht, neigt ſich die Madonna nach der anderen Seite, zu der Heiligen, die mit über der Bruſt gekreuzten Armen verehrungsvoll zu ihr aufblickt. Man findet eine ähnliche Compoſition auf dem herrlichen Altarbild in der Galerie zu Parma, auf dem Bild der Wiener Galerie und ſonſt. Die Formen, die rundlichen Köpfe, die Augen mit dem Lichtpünktchen in der Pupille, ſind Alles ſichere Kennzeichen des Meiſters von Conegliano. Leider hat das Bild gelitten, während der »ſegnende Chriſtus« (Beſitzer Graf Pourtalès) — abgeſehen von dem aufgefriſchten Goldgrund — trefflich erhalten iſt. Wie eine Miniatur hat Cima dieſe Geſtalt ſauber ausgemalt. Der Heiland ſitzt auf einem reich ausgelegten Marmorthron, in burgunderfarbenem Gewand, den dunkelblauen Mantel leicht über die linke Schulter gelegt. Während er die mit dem Kreuz geſchmückte Weltkugel hält, ſpendet er den Segen. Zu dieſen beiden Werken geſellt ſich das entzückende Bildchen des »hl. Hieronymus« (Beſitzer Graf Pourtalès). Wie herkömmlich, kniet der Heilige am Boden und ſchlägt ſich angeſichts des Crucifixes mit einem Stein die Bruſt. Rechts bräunliche Felſen und Gebüſch; zuſammen mit dem Stückchen blauen Himmel und dem hellblauen Gewand, das den bräunlichen Leib nur dürftig deckt, geben die natürlichen Farben des Geſteins und des Laubs ein entzückendes Bild. Marco Baſaiti hat auf zahlreichen kleinen Bildern Hieronymus verherrlicht; aber auch von Cima giebt es mehrere Darſtellungen desſelben, und der Vergleich mit dem Bildchen der Londoner National-Galerie giebt für unſer kleines Meiſterwerk den Ausſchlag. Baſaiti bevorzugt einen gewiſſen gelblichen Geſammtton; die leuchtenden Farben, der tiefe Ton des Fleiſches verrathen hier unzweifelhaft den Cima. Hingegen war die ſchöne Kohlezeichnung eines Mannes im pelzverbrämten Rock aus dem Beſitz des Herrn von Beckerath ein echtes Werk des *Baſaiti.* In der ſtolzen Haltung, im klaren Blick der Augen erinnert ſie lebhaft an das ſignirte Bildniſs in der Galerie zu Bergamo (Lochis). Bei der groſsen Seltenheit venezianiſcher Meiſterzeichnungen iſt ein ſolches Blatt doppelt werthvoll.

Die »thronende Madonna« in der Landſchaft (Beſitzer Graf Pourtalès; als Baſaiti ausgeſtellt) machte beim erſten Anblick den günſtigſten Eindruck; aber bei näherem Zuſehen wurde man gewahr, daſs man ein ſtark beſchädigtes Bild vor ſich hatte, über das ein Urtheil nicht mehr möglich iſt. Die Landſchaft erinnerte an den Hintergrund des »Tempelgangs der Maria« von Cima in der Dresdener


VENEZIANER MEISTER UM 1500. BILDNISS. BES JAMES SIMON

Galerie. Der Schule des Cima gehörte offenbar eine »Madonna mit Kind« an (Befitzer Graf Pourtalès). Maria fteht vor einem dunkelrothen Vorhang und verehrt mit gefalteten Händen das Kind, das auf einer Marmorbaluftrade liegt. In der Landfchaft, die fich zu beiden Seiten ausbreitet, zieht fich ein dunkelblauer Flufs durch reiche Wiefen hin; ein Caftell fpiegelt fich in dem Waffer; das blaue Gebirge fchliefst den Grund. Alles in diefem Bild erinnert an Cima, die Formen, die Landfchaft, ja felbft Kleinigkeiten, wie der Kopfputz der Madonna. Aber Alles erfcheint vergröbert, plumper, und entfpricht genau der Art des *Pasqualino*, wie wir diefelbe aus dem bezeichneten Bild des Museo Correr in Venedig kennen lernen. Und fo darf man, glaube ich, ohne Zaudern auch diefes Bild diefem wenig bekannten, feltenen Schüler des Cima zuweifen; doch foll nicht unerwähnt bleiben, dafs das Landfchaftsmotiv wiederum fehr an Bilder eines anderen Cima-Schülers, des Andrea Bufati, erinnert.

Noch dem Anfang des XVI. Jahrhunderts gehört ein räthfelhaftes weibliches Bildnifs an, das trotz einzelner Schwächen durch grofsen coloriftifchen Reiz feffelt (Befitzer James Simon). Die Dargeftellte ift etwas nach links gewendet; das reiche afchblonde Haar fteckt hinten in einer fchmucklofen weifsen Haube; das Gewand, welches die Schultern und den Anfatz der breiten Büfte unverhüllt läfst, ift aus prächtigem weifsen, reich mit Goldornamenten gemufterten Seidenbrocat. Der helle, weifsliche Fleifchton und das weifse Kleid heben fich ftark von dem fchwarzen Grund ab. Die Malweife diefes Bildniffes ift ungewöhnlich zart, und trotz der feinen Modellirung vermag das Auge nicht den leifeften Farbenauftrag, der von der Bildfläche herausträte, zu entdecken. Biffolo's Frauentypen find von zahlreichen Bildern diefes Künftlers genugfam bekannt, um negativ fagen zu dürfen, dafs er diefes Bildnifs nicht gemalt haben kann. Mir fcheint es vielmehr einem der älteren Künftler anzugehören, die um das Jahr 1500 fchon im reiferen Alter ftanden; die weichen, etwas verfchwommenen Conturen, die blaffe Färbung, auch gewiffe Einzelheiten der Formgebung (das eigenthümlich gebildete Kinn z. B.) laffen an den Proteus unter den Venezianern jenes Zeitraums, an *Jacopo de' Barbari*, denken, mit deffen heiligen Frauen in der Dresdener Galerie diefes Bild manche Verwandtfchaft hat. Doch will ich nicht leugnen, dafs Barbari's Frauengeftalten weniger voll gebildet find (allerdings haben wir es hier ja mit einem Portrait zu

thun!), und will auch mit dem Namen, den ich genannt habe, nur die Kunftrichtung andeuten, welcher das Bildnifs am eheften angehören dürfte.

Die »Geburt der Maria«, ein charakteriftifches, in den hellen, etwas bunten Farben, die diefer Meifter liebt, gehaltenes Bildchen des *Girolamo da Santa Croce* (Befitzer Eugen Schweitzer), befchliefst die Reihe der der Quattrocentokunft — die noch bis in's erfte Viertel des neuen Jahrhunderts hineinreicht — angehörigen Bilder.

Die Werke der grofsen venezianifchen Meifter des XVI. Jahrhunderts, die die Heimathftadt zur ebenbürtigen Rivalin von Florenz erhoben haben, find in der Gegenwart im Privatbefitz überaus felten geworden. Noch immer bewahren die Kirchen Venedigs und der Terra ferma am alten Platz koftbare Bilder, und was durch die gewaltigen Veränderungen mehrerer Jahrhunderte aus dem Kunftbefitz der Kirchen und Paläfte frei geworden ift, hat zumeift feit langer Zeit in den öffentlichen Sammlungen Europas eine dauernde Stätte gefunden. Nur in englifchen Privathäufern findet man noch manches Bild diefer glänzendften Blüthezeit italienifcher, man darf faft fagen europäifcher Malerei. Ein Meifter, productiv wie wenige, kommt etwas häufiger noch immer vor, *Jacopo Tintoretto.* Das prächtige Bildnifs eines Mannes (Befitzer Graf Pourtalès) zeigte in der breiten, kühnen, aber jedes Striches ficheren Mache den Meifter; auch die grofsartige Auffaffung der Perfönlichkeit, deren Blick fich feft auf den Befchauer richtet, rief zahlreiche ähnliche Bildniffe Tintoretto's in Erinnerung. Das tiefe Violett des Gewandes, mit breit hingefetzten Lichtern aufgehellt, diefelbe Farbe der Sammetauffchläge und des Vorhanges rechts, dazu das dunkle Bordeauxroth der Innenfeite des Prachtgewandes find herrlich zufammen geftimmt. Die Landfchaft, die man durch ein Fenfter links überfchaut — mit Darftellung eines Seegefechtes; die Tracht des Dargeftellten deutet auf einen venezianifchen Admiral —, ift in einem feinen gobelinartigen Ton gehalten. Trotz gewiffer fchwächerer Einzelheiten (z. B. die Zeichnung der Hände) doch ein treffliches Werk! Fügen wir noch eine Zeichnung desfelben Meifters, Skizze zu dem »bethlehemitifchen Kindermord« in San Rocco, Sebaftiano del Piombo's Entwurf zu dem Altargemälde der Chigi-Capelle in Santa Maria del Popolo zu Rom, und eine hervorragend fchöne Zeichnung Paolo Veronefe's — die »Gürtelfpende der Maria«, auf graubläulichem Papier, die Lichter mit dem Pinfel hineingefetzt; fchwarze Kreide —, alle drei Blätter aus der Sammlung A. von Beckerath's, hinzu, fo haben wir aufgeführt, was an Originalwerken eines Trägers jener illuftren Namen zu finden war.

Mehrere Bilder nöthigen uns zu kurzen kritifchen Bemerkungen. Die »Vermählung der hl. Katharina« (Befitzerin Frau Johanna Reimer) gehört, als Compofition wenigftens, mit grofser Wahrfcheinlichkeit *Tizian* felber an. Die Figuren find durchaus in den ihm gewohnten Formen geprägt; fie kommen ähnlich auf anderen Bildern vor, wie z. B. der kleine Johannes, der von links her angelaufen kommt, in einem durchaus verwandten Bewegungsmotiv auf der »Kirfchenmadonna« der Wiener Galerie oder der »Madonna mit dem hl. Antonius« der Uffizien dargeftellt erfcheint. Der Typus diefer Maria, und vor Allem diefes Chriftkindes, kehren in den Werken

der Jugendzeit des Meifters häufig wieder. Das grofsartige Profilbildnifs der Katharina, das Stückchen Landfchaft rechts find zu bedeutend, um nicht Tizian als Schöpfer vermuthen zu laffen. Das Vorkommen mehrerer Repliken, deren eine mir in der Sammlung des Grafen Harrach in Wien (hier die Farben etwas verändert, als »Pordenone« ausgeftellt) gegenwärtig ift, eine weitere in der Galerie zu Hamptoncourt fich befinden foll, fpricht dafür, dafs ein bekanntes Originalwerk Tizian's allen diefen Wiederholungen zu Grunde gelegen hat. Ift nun das in Berlin befindliche Exemplar diefes Tizian'fche Original? Wer die Werke des Meifters in den europäifchen Sammlungen ftudirt hat und weifs, dafs der Künftler gewifs gelegentlich eine Einzelheit zeichnerifch nachläffig behandelt, ftets auf die Wirkung im Grofsen bedacht, der wird, vorausgefetzt felbft, er wollte eine fchwache Stunde des Künftlers in Anrechnung bringen, fich fagen müffen: das ift kein Werk des Tizian oder irgend eines grofsen Meifters überhaupt. Nicht Nachläffigkeit hat folche Formfehler veranlafst, fondern geringes Können. In der näheren Umgebung Tizian's finden wir in *Polidoro Lanzani* einen Künftler, der fich fein Leben lang von der Formenauffaffung des Meifters nicht hat freimachen können, der, oft fehr liebenswürdig, als ein prächtiger Colorift in feinen Bildern erfcheint, ohne jemals fich zu ftärkerer Eigenart durchzuringen; und gewiffe Eigenthümlichkeiten des Berliner Bildes, wie die rofa Lafuren, welche man an dem Körper des Kindes beobachtet, fcheinen mir Polidoro als den Urheber diefer Copie nach Tizian zu verrathen. Das grofse Bild der Raczynski-Sammlung der National-Galerie, neuerdings mit Recht diefem Meifter zugefchrieben, zeigt ganz aufserordentliche Verwandtfchaft mit der »Vermählung der hl. Katharina«.

Eine Halbfigur Chrifti, prächtig in der Färbung, gehört in die nächfte Umgebung des *Palma*; fie zeigt auffallende Verwandtfchaft mit dem berühmten Portrait des Arioft der Londoner National Gallery, die fich bis auf Einzelheiten der Formgeftaltung erftreckt. Eine grofse und trotz ftarker Nachdunkelung farbig noch fehr wirkfame, decorative »Findung des Mofes« (Befitzer C. F. Karthaus) mufs dem Tintoretto abgefprochen werden. Die Höhe, in welcher das Bild placirt war, geftattet nicht, fich über den wirklichen Künftler, der es gemalt haben könnte, auszufprechen.

Die Ausftellung konnte dem Freunde allgemeiner Betrachtungen über Kunft recht deutlich vor Augen führen, wie die Auffaffung der Portraits fich allmählich verfchob und wie die Aufgaben, die fich die Künftler auf diefem Gebiete ftellten, mit der Zeit fich änderten. Im Quattrocento und noch in den erften Jahrzehnten des Cinquecento ftrebte der Maler die höchfte Treue in der Wiedergabe der Züge an. Im Laufe des Jahrhunderts mufs die forgfältige Einzelbeobachtung zurücktreten hinter einer grofsartigen Auffaffung der Perfönlichkeit: das Staatsbildnifs wird zur höchften künftlerifchen Entwickelung gebracht. Allmählich fchleicht fich eine mehr genreartige Auffaffung ein, die gern etwas von der Umgebung des Dargeftellten mit zur Charakteriftik heranzieht und mit Vorliebe uns den Menfchen bei feiner Tagesbefchäftigung fchildert. Ein Beifpiel dafür giebt das »Selbftbildnifs eines Malers« (Befitzer Carl Hollitfcher), das man mit Vorbehalt wohl dem *Francesco Baffano*

8*



MORETTO. THRONENDE MADONNA.
BES. FRAU M. WESENDONCK

laſſen kann, deſſen Art die etwas harte Verwendung des Weiſs nicht ſchlecht entſpricht. Der Künſtler iſt dargeſtellt, als würde er beim Malen von einem Beſucher überraſcht. Er hat an der Staffelei geſtanden und an einem Portrait gemalt; nun wendet er ſich herum und blickt voll heraus. Ein ſolches Portrait wäre noch in der erſten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in Venedig kaum gemalt worden.

Wir haben bis hierher nur von Künſtlern geſprochen, die aus Venedig oder der näheren Umgebung der Lagunenſtadt gebürtig waren, und deren Leben ſich hauptſächlich in derſelben abgeſpielt hat. Gewöhnlich bezieht man in die Geſchichte der venezianiſchen Malerei auch diejenigen Künſtler des weiteren Feſtlandes, deren Wirken trotz localer Sonderheit nach der Landeshauptſtadt hinweiſt; und ſo gewiſs ein Moroni in Bergamo, ein Moretto in Brescia ihre Eigenart ſich bewahrten, ſo waren die Anregungen, die ſie von Venedig her empfingen, doch zu bedeutſam, als daſs man ſie nicht dem gröſseren Ganzen angliedern dürfte. *Moretto* iſt in Deutſchland bekannter, als viele andere Meiſter, weil einige beſonders ſchöne und charakteriſtiſche Werke von ihm in den öffentlichen Sammlungen bewahrt werden. Als bevorzugter Maler von Altarbildern iſt er im Privatbeſitz nicht häufig zu treffen, und ſo mochte man es als einen beſonderen Glücksumſtand anſehen, daſs er durch ein ausgezeichnetes Werk auf der Ausſtellung vertreten war (Beſitzerin Frau Mathilde Weſendonck). Vor dem offenen Bogen eines Kirchenraumes ſteht der Marmorthron, auf dem Maria mit dem Kind Platz genommen hat. Das Chriſtkind klettert auf ihrem Schooſs empor und reckt ſich die Ärmchen aus nach einer Citrone, die aus dem Fruchtkranz zu Häupten der Madonna hervorſchimmert. Auch hier erinnert uns das genrehafte Motiv, daſs wir den Höhepunkt der Renaiſſancekunſt hinter uns haben. In einem Altarbild hätte kein Maler der früheren Zeit dem Kind eine ſolche Stellung gegeben. Aber iſt dieſes Bild wirklich ein Altarbild, nicht nur ein häusliches Andachtsbild, in welchem ſich der Künſtler ſchon erlauben durfte, das Göttliche durch das allgemein Menſchliche zu erſetzen? Für ein Kirchenbild ſpricht der äuſsere Apparat, der Marmorthron, das Bogenportal der Kirche; vor Allem aber die Haltung der Maria, deren gütiger Blick die Gläubigen, die am Altar ihr Gebet verrichten, zu ſuchen ſcheint. Wir werden uns denken müſſen, daſs zu Füſsen des Thrones mehrere

Heilige geſtanden haben. Techniſche Beſonderheiten, wie die Vorliebe für gelbe Fleiſchtöne, die ziemlich unvermittelt neben Roth ſtehen, weiſen das Bild in die Spätzeit des Moretto.

Gegen Ende des XVI. Jahrhunderts waren die groſsen Meiſter der veneziani- ſchen Malerei alle dahingegangen. Das neue Jahrhundert fand neue Menſchen und neue künſtleriſche Beſtrebungen vor. Von dem Weſen der Renaiſſancekunſt wurde nur wenig noch in das folgende Jahrhundert hinübergerettet.



GAUDENZIO FERRARI. ENGEL DER VERKÜNDIGUNG.
BES. E. SCHWEITZER.



FRÄNKISCHER MEISTER MADONNA. — BAYERISCHER MEISTER. MARIA UND JOHANNES HOLZSCULPTUREN.
BES. DR REICHENHEIM

## BILDHAUERKUNST ⁕ ⁕ DIE MITTELALTERLICHEN BILDWERKE ⁕ ⁕ VON WILHELM VOEGE ⁕ ⁕

FRANKREICH ⁕ ⁕ Ein kleines getöntes Gefäſs in Knochen (dem Beuth-Schinkel-Muſeum gehörig) wird in ſeiner Anſpruchsloſigkeit nur wenigen Beſuchern der Ausſtellung aufgefallen ſein. Es war trotzdem vom Merkwürdigſten, was an älteren Sachen zu ſehen war. Wer es in die Hand nahm, entdeckte auf der (äuſseren) Bodenfläche, mehr eingeritzt und gepreſst als eigentlich plaſtiſch herausgearbeitet, eine Darſtellung des Lammes, und auch die Decorationsmotive der Wandung bezeugten ihm — in beredter Symbolik —, daſs eine *Hoſtienbüchſe* gemeint war. Es iſt ſelten, daſs ſolche Geräthe durch die Art ihres Schmuckes ſo deutlich über ihre urſprüngliche Beſtimmung Auskunft geben.

Um ſo räthſelvoller ſchien die Herkunft und die Zeit der Entſtehung. War es carolingiſch, wie die erſte Auflage des Katalogs angab? Oder hatte die zweite Recht, die es in altchriſtliche Zeit zurückdatierte? Hierfür ſprach jedenfalls der Augenſchein.

Durch Bogen und Giebel verbundene Säulchen zerlegen die Wandung des bauchigen Bechers in fünf oblonge Felder, die durch aufſteigende Weinranken belebt ſind; in den Bogenfeldern wachſen ſie aus einer Vaſe hervor, in den anderen entſpringen ſie am Fuſspunkt eines (auf Stab errichteten) Kreuzes. Das Alterniren

von Bogen und Giebel, wie überhaupt die Gliederung der Fläche durch Säulenſtellungen, das (ſymboliſch bedeutſame) Weinlaub, das antike Motiv der Vaſe, das Lamm und die Kreuze gehören zu den beliebteſten Requiſitenſtücken der altchriſtlichen Plaſtik, und es befremdet nur die bauchige Grundform des Gefäſses, die altchriſtlichen Pyxiden nicht eigen iſt.

Aber damit iſt ein Beweis für den altchriſtlichen Urſprung noch nicht erbracht. Man könnte mit gleichem Recht die Decorationen der Renaiſſance für die Antike in Anſpruch nehmen, wenn es bei der Datirung eines Kunſtobjects nur auf den Nachweis des gleichen oder eines ähnlichen Motivenſchatzes und nicht noch auf andere Dinge ankäme. Iſt vielleicht auch unſere Pyxis das Werk einer »Renaiſſance«? Die carolingiſch-ottoniſche Epoche verſuchte an die altchriſtliche Blüthezeit wieder anzuknüpfen; ſie hat in der Kleinkunſt, wie bei monumentalen Aufgaben, die Werke des IV.—VI. Jahrhunderts direct zum Muſter genommen.

Auskunft zu geben vermögen erſt die intimeren Eigenſchaften des kleinen Werkes, das Individuelle ſeiner Technik, das Maſs künſtleriſcher Freiheit in der Auffaſſung und Weiterbildung der Formen, der Geiſt, in dem das Ganze durchgeführt iſt. Und in alle dem legt die Arbeit ein ſo offenes und unzweideutiges Zeugniſs zu Gunſten des Mittelalters ab, daſs ich ihr den Pulsſchlag der mittelalterlichen Hand noch anzufühlen vermeine.

Die techniſche Fertigkeit unſeres Schnitzers iſt gering, aber er iſt mit Eifer bei der Arbeit geweſen. Man beachte, wie an den Weinranken das ſpiralenhafte Sich-Winden der Faſern überall ſorgfältig betont iſt, wie in den flach modellirten Blättern das Geäder in feinen, plaſtiſch herausgehobenen Linien hervortritt. Die Blätter zeigen curioſer Weiſe an der Stelle, wo der Stiel beginnt, einen knopfartigen Anſatz. Bisweilen ſcheint den Meiſter die Geduld zu verlaſſen; zwei ſeiner Felder decorirt er ärmlicher und kahler als die dazwiſchenliegenden; es iſt ein Intermittiren und Wieder-ſich-Zuſammennehmen. Doch während er ſich gehen läſst, ſcheint er zugleich auf neue Motive bedacht geweſen zu ſein. Denn ſtatt der Blätter ſtellen Blumen ſich ein; man ſieht, wie ſich ſchrittweiſe das gezackte Weinblatt in eine Sternblume verwandelt, der knopfartige Anſatz an den Blättern war ſchon der Übergang zur Blume. Der Meiſter ſtellt Reben dar, aber ſtatt mit Trauben hat er ſie mit paarweiſe oder zu dreien ſich anſetzenden Beeren behängt, was an Lorbeer erinnert. In den Zwickeln der Arcaden hat er jedesmal ein geſtieltes Weinblatt angebracht. Warum hat er ſie nicht alle nach derſelben Seite — nach rechts — orientirt, warum ſpringt er bei dem letzten Blatt von der einfachen zum Ring ſich zuſammenſchlieſsenden Reihung ab und ſtellt dieſes dem erſten vielmehr ſymmetriſch entgegen? — Die nur flüchtig angedeuteten Baſen der Säulchen ſind bald drei-, bald viertheilig ausgefallen, und bei den bauchig geformten Capitälen dominirt bald das Blattwerk, bald die Grundform.

Man ſieht, hier iſt wenig zu ſpüren von der im antiken Geleiſe einherfahrenden, ſchematiſchen Routine, wie ſie die altchriſtliche Sculptur charakteriſirt. Dem Meiſter iſt ſeine beſcheidene Arbeit doch eine perſönliche Angelegenheit. Es fehlt

ihm dabei an aller ficheren handwerklichen Formel. Er taftet, er möchte erfinden, er dilettirt und fpielt, und wie in weichem Wachs drücken fich allerhand momentane Einfälle und die kleinen Schwankungen feiner Stimmung getreulich in dem Werke der Hände ab. Das ift Mittelalter. — Es ift derfelbe Geift in diefem kleinen Geräth, der die monumentalen Schöpfungen der mittelalterlichen Frühzeit fo anziehend und fo reich macht.

Antike Ziermotive, infonderheit die Weinranke, fpielen in den rheinifchen Elfenbeinarbeiten der carolingifch-ottonifchen Zeit eine bedeutende Rolle, zumal in der Schule von St. Gallen, deren Traditionen wir bis in's XI. Jahrhundert verfolgen. Aber es begegnet hier nichts, was eine engere Verwandtfchaft mit der Decoration unferer Pyxis verriethe. Wohl dagegen zeigt ein franzöfifches Werk des X. Jahrhunderts die auffallendften Analogieen, der durch die Abbildung Molinier's in weiteren Kreifen bekannt gemachte Kamm des hl. Gauzelin, Bifchofs von Toul, der im Schatz der Kathedrale von Nancy bewahrt wird. Das ganze Syftem der Decoration wie die Details find auffallend verwandt bis zu der die Spitzgiebel und Bogen verzierenden Perlenfchnur und der antikifchen Vafe. Die Weinblätter find etwas beffer modellirt, auch finden fich Trauben; Vögel haufen darin; der Meifter des Kammes hat das altchriftliche Mufter noch etwas genauer feftgehalten.


FRANZÖSISCH. X. JAHRHUNDERT. HOSTIENBÜCHSE.
BES. BEUTH-SCHINKEL-MUSEUM

Keinesfalls ift der Kamm altchriftlich; um das Mittelfeld zieht fich eine fchmale Blätterbordüre, die zu den geläufigften Bordürenmotiven der ottonifchen Epoche gehört und befonders in den Handfchriften immer wieder vorkommt. Molinier betont denn auch mit Recht, dafs die Tradition wohl Glauben verdiene, wonach der Kamm für Gauzelin von Toul gearbeitet wäre; derfelbe fafs von 922 bis 962. Die Hoftienbüchfe könnte etwas jünger fein als der Kamm, doch ift der Unterfchied kein grofser, und man wäre verfucht zu vermuthen, dafs beide Theile zu *einer* Garnitur gehörten; die Kämme find bekanntlich ebenfalls zum liturgifchen Geräth zu rechnen. Wie dem auch fei, wahrfcheinlich ift auch die Pyxis dem X. Jahrhundert zuzuweifen und auf franzöfifchem Boden entftanden.

Einen befonderen Reiz verleiht dem Gefäfs die bräunlich-rothe Tönung. Das Innere und aufsen alle erhabenen Theile zeigen noch die Spuren der durch keine Retouche entftellten alten Bemalung; die verhältnifsmäfsig gute Erhaltung derfelben fpricht ebenfalls für eine relativ fpäte Entftehung des Werkes.

Kann man eine beftimmte altchriftliche Schule namhaft machen, als deren verfpäteten Schöfsling man diefes Atelier des X. Jahrhunderts zu bezeichnen hätte?

Allerdings find die hier vorkommenden Motive, wie ich fchon fagte, der altchriftlichen Kunft im Allgemeinen eigenthümlich. Aber die Art der Auswahl wie gewiffe Details fcheinen mir die Vermuthung zu geftatten, dafs die Anregung hier von Ravenna, fpeciell von den ravennatifchen Elfenbeinen, gekommen ift. Denn hier find auf engem Raum alle jene decorativen Elemente vereinigt, die unferem Atelier eigenthümlich find: die Vorliebe für die Weinranke, die Vögel, die Vafen, die Blätter in den Zwickeln, die bauchige Grundform der Capitäle, die mit einem Ornament verzierten Arcaden u. f. w. Ravennatifche Elfenbeine find nachweisbar im IX. und X. Jahrhundert im Befitz der fränkifchen Kirchen gewefen, wie das z. B. auch für das Berliner Diptychon, das fchönfte feiner Gattung, durch die auf der Rückfeite noch fichtbaren Infchriften in carolingifcher Halbunciale bewiefen wird. Überhaupt aber ift kaum ein Zweifel, dafs jene Werke in Elfenbein und Knochen auf altchriftliche Arbeiten derfelben Gattung, alfo Elfenbeine (und nicht etwa Sarkophagfculpturen oder Ähnliches) zurückzuführen find.

Französifche Elfenbeine des X.—XII. Jahrhunderts find felten; jedes Stück ift hier von Intereffe. Weitere Nachforfchungen dürften zumal in deutfchen Sammlungen noch Manches zu Tage fördern. In München bewahrt die Staatsbibliothek auf dem Deckel eines Evangeliftars (Cim. 179) eine Reihe von kleinen Täfelchen mit Darftellungen der Jugendgefchichte Chrifti, ficher eine Arbeit aus der Gegend von Touloufe und zugleich ein merkwürdiges Beifpiel für die oft weitgehende Verwandtfchaft diefer Werke mit den Monumentalfculpturen. Auch das Berliner Mufeum befitzt französifche Arbeiten aus romanifcher Zeit, fo eine grofse Tafel mit Chriftus von Engeln getragen, deren Stil nach La Charité sur Loire weift.

Es ift erfreulich, dafs fich der Sammeleifer der Berliner Kunftliebhaber neuerdings auch den gothifchen Elfenbeinen zugewendet hat; die Ausftellung bot eine intereffante Auswahl von Werken aus dem Befitz der Frau Hainauer, wie den Sammlungen Weisbach, James Simon und anderen. Unter den *Elfenbeinreliefs* war aufser einer aus der Sammlung Spitzer ftammenden Spiegelkapfel des XIV. Jahrhunderts mit Auszug zur Jagd (Frau Julie Hainauer) und einer im felben Befitz befindlichen Caffette ein feines gothifches Triptychon der Sammlung Weisbach befonders erwähnenswerth. Es gehört in die Zeit um 1300 und ift die Arbeit eines Ateliers, dem ich eine Reihe anderer Arbeiten, zum Theil Meifterwerke ihrer Gattung, zuweifen möchte. Es gehören dahin: das grofse Diptychon des Berliner Mufeums (Nr. 487. 488 des Katalogs); ein nah verwandtes, aus dem Schatz der Kathedrale von Soiffons ftammendes Exemplar, das fich jetzt im South Kensington Museum zu London befindet; ferner ein bei gleicher Anordnung beträchtlich kleineres Diptychon, ehemals in der Sammlung Spitzer, und eine ebenfalls aus Spitzer'fchem Befitze ftammende Hälfte eines Diptychons, die dem Londoner Exemplar befonders im Ornamentalen nahefteht; vielleicht auch das im South Kensington Museum bewahrte herrliche Triptychon mit Jüngftem Gericht, Kreuzigung u. f. w., ein Werk von gröfster Feinheit des Architektonifchen und befonderer An-

muth des Stiles. Ohne Frage läſst ſich die Zahl der hierhergehörigen Werke vermehren.

Die groſsen Diptychen in Berlin und London zeigen genau die gleiche Folge von Paſſionsſcenen. Das Weisbach'ſche Triptychon giebt eine Auswahl aus dem Cyklus in anderer Gruppirung, die Kreuzigung iſt in die Mitte geſchoben; mit dem Exemplar des Berliner Muſeums hat es die Einfachheit der architektoniſchen Umrahmung gemein, die dennoch von feinem Geſchmack Zeugniſs giebt; man beachte die kleinen, nur aufgemalten Dreipäſſe in den Zwickeln, die auf der Tumba in der Scene der Grablegung wiederkehren. Das Berliner Diptychon entſchädigt für die Schlichtheit des Aufbaues durch den gröſseren Reiz des Figürlichen; die jugendliche Geſtalt der knieenden Magdalena in der Gartenſcene, die kühne Rückenanſicht der nackten Eva in der Darſtellung der Vorhölle ſind geiſtvolle Erfindungen eines bedeutenden Meiſters, wie ſie die franzöſiſche Gothik nur im XIII. Jahrhundert hervorgebracht hat. Sie weiſen auf ein hervorragendes Werk der Monumentalkunſt als ihr Vorbild. Der Altar in London und unſer Berliner Flügelaltärchen zeigen die nämlichen beiden Scenen, aber jene glücklichen Motive ſind hier durch eine weit vulgärere Auffaſſung verdrängt worden, wie ſo mancher geiſtreiche Gedanke der gothiſchen Frühzeit in der Folge fallen gelaſſen und vergeſſen wurde.

Der ſchärfere Accent der Bewegung, der die Compoſitionen des Weisbachſchen Altärchens vor den zwei gröſseren Werken in London und Berlin auszeichnet, weiſt deutlich auf eine etwas ſpätere Zeit der Entſtehung; doch der Zeitabſtand iſt ein geringer, das kleine Triptychon iſt ein charakteriſtiſches und anmuthiges Werk dieſer wichtigen Gruppe. Wir haben leider keinerlei Anhaltspunkte, an welchem Orte dies Atelier gearbeitet hat. Der Stil deutet auf eine Pariſer oder doch unter Pariſer Einfluſs ſtehende Werkſtatt. Ich darf vielleicht auf etwas aufmerkſam machen, das einen Fingerzeig gewähren könnte. Für die reicher ornamentirten Exemplare unſerer Gruppe iſt das Motiv eines in die Spitzgiebel eingefügten kleinen Radfenſters charakteriſtiſch; es iſt geradezu das Leitmotiv der Decoration. Es iſt ein miniaturhaftes, kunſtvoll à jour gebildetes Radfenſter, nicht etwa ein Vierpaſs oder eine mehrtheilige offene Roſette, was hier vorliegt. Dieſes Motiv ſcheint auf Bourges zu weiſen, für die Façade der Kathedrale iſt es bezeichnend.

Die ſchon erwähnte *Caſſette* mit merkwürdigen Darſtellungen aus dem Alexanderroman, dem Triſtan, Lanzelot u. ſ. w., aus dem Beſitz der Frau Hainauer, war ſchon 1880 auf der Düſſeldorfer Ausſtellung, damals der Sammlung Spitzer zugehörig. Es fehlt nicht an verwandten Stücken, die derſelben Werkſtatt zugewieſen werden können; daſs die Familie eine zahlreiche war, dafür bürgt das Handwerkliche der Herſtellung. Ein zweites vollſtändig erhaltenes Exemplar iſt im South Kensington Museum; die Beſchläge ſind weniger reich, die Scenen zeigen geringe Varianten; ein genauerer Vergleich läſst das ſchematiſch Handwerkliche des Betriebes im Ganzen wie die ſpieleriſch freie Behandlung des Details erkennen. Den Deckel eines anderen Exemplares bewahrt das Muſeum zu Ravenna; ein zweiter

befand ſich in der Sammlung Sauvageot u. ſ. w. Es ſind Arbeiten aus der erſten Hälfte des XIV. Jahrhunderts.

Man hat ſich mit den gothiſchen Elfenbeinen bisher ſtilkritiſch kaum beſchäftigt, und doch bietet die ſpätere gothiſche Kleinkunſt der Stilkritik im Ganzen ein geeigneteres Material wie die gleichzeitige groſse Sculptur, denn die Maſſe des Erhaltenen iſt auſserordentlich. Man wird allerdings am leichteſten bei den Reliefſculpturen, den Altärchen, Kaſten, Kapſeln u. ſ. w. zur Aufſtellung von Gruppen gelangen, weil hier ſchon das Ikonographiſche gewiſſe Anhaltspunkte bietet; ſchwieriger dürfte es bei den *Statuetten* und *Freigruppen* ſein, unter denen ſich übrigens zahlreiche Werke von Künſtlerhand befinden, die den beſten Monumentalſculpturen ebenbürtig ſind. Es befanden ſich auf der Ausſtellung nicht weniger als fünf ſitzende Madonnen mit dem Kinde. Den erſten Platz behauptete jedoch eine ſtehende Madonnenfigur der Sammlung Hainauer, eine ſchlanke und feine Geſtalt, die in der Faltengebung an die Madonna des Pariſer Nordtranſepts erinnerte, jedenfalls noch ein Werk des XIII. Jahrhunderts und unter den ausgeſtellten die älteſte. Die Poſe iſt noch frei von Geziertheit. Die Wirkung der Figur wurde durch den gar zu ſchweren, in Kupfer getriebenen Baldachin von weſentlich älterem Stilcharakter etwas beeinträchtigt.

Von den ſitzenden Madonnen zeigten die beiden gröſseren (die eine im Beſitz der Frau Hainauer, die andere erſt vor Kurzem von James Simon aus der Sammlung Heckſcher erworben) im Kopftypus noch Anklänge an jene mädchenhafte Auffaſſung der Madonna, die die gothiſche Blüthezeit charakteriſirt (zu vergleichen auch das noch ſchlichter gegebene Haar mit den korkzieherartig gewundenen Locken eines anderen Exemplars aus der Sammlung Hainauer). Hier wie bei der im Motiv beſonders liebenswürdigen Madonna der Sammlung Weisbach zeigt ſich dann bereits jenes matronal Damenhafte des Typus, das dem XIV. Jahrhundert eigenthümlich iſt. Man griff damit auf die ältliche Auffaſſung des (byzantiniſirenden) XII. Jahrhunderts zurück.

Die franzöſiſche Plaſtik ſtrebte ſeit der Mitte des XIII. Jahrhunderts nach dem Schein lebensvoller Bewegung. Was man hervorbrachte, war jedoch häufig nur der Eindruck geſteigerter Unruhe; man fiel vom Erhabenen in's Lächerliche, Geſpreizte und Gezierte. Man blieb befangen in den Formeln eines gleichſam rhythmiſch gebundenen Bewegungslebens, das durch die Abhängigkeit der Plaſtik von der Baukunſt bedingt war, und jener Drang nach gröſserer Lebendigkeit der Auffaſſung fand ſeinen Ausdruck in einer bewegten, überladenen und gehäuften Gewandbehandlung. Jene andere ſitzende Madonna der Sammlung Hainauer, in der Scharfbrüchigkeit und Unruhe ihrer Faltengebung — das Kopftuch iſt beſonders effectvoll —, mit der gliederpuppenartigen Beweglichkeit des Kindes — merkwürdig auch die linke Hand der Madonna, deren Finger aus einander fahren —, mit der barocken Kräuſelung der Haare bei Mutter und Kind vergegenwärtigt jenen Moment der Erſchöpfung, wo man nach einer bedeutenden und langdauernden Blüthe bei einer geſuchten und prätentiöſen Manier anlangte. Die Gruppe iſt eine

Arbeit aus der Frühzeit des XIV. Jahrhunderts; es war die Zeit, wo man in Paris begann, flandrische Meister zu berufen.

ITALIEN ⁕ ⁕ Es waren ein paar werthvolle italienische *Elfenbeine* aus gothischer Zeit ausgestellt, zwei Bekrönungen von Krummstäben, die früher der Sammlung Spitzer angehörten und in der Publication über die Sammlung abgebildet und besprochen sind, ferner aus der Sammlung Weisbach ein Pfeil zum Glätten des Pergaments (um 1400), wie der Louvre mehrere bewahrt. Doch diese Arbeiten standen an Bedeutung zurück gegen einige Werke in Marmor, die überhaupt zum Besten gehörten, was von italienischen Sculpturen zu sehen war, zwei Sibyllenfiguren von der Hand *Giovanni Pisano's* (Herr von Beckerath) und eine James Simon gehörige Madonnenstatuette des Nino Pisano.

Die beiden Figuren der Sammlung von Beckerath sind vor mehreren Jahren in Florenz erworben. Es sind zusammengehörige Fragmente einer Kanzel. Das Berliner Museum bewahrt von des Meisters Hand ein Lesepult mit dem Schmerzensmann zwischen Engeln, das ebenfalls einer solchen zugehört zu haben scheint. Aber während diese Arbeit mit ihrer massigen, weichen, genial formlosen Gewandbehandlung in die nächste Nähe der Pisaner Domkanzel gehört, sind die Sibyllen älteren Datums und etwa gleichzeitig mit der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja.

Giovanni hat in Pistoja bekanntlich ebenfalls Sibyllen dargestellt. Doch für den schöpferischen Geist scheint der Begriff der Wiederholung nicht vorhanden. Mag er eigene ältere Gedanken wieder aufnehmen oder auch fremden Werken Motive entlehnen — sie bleiben nicht, was sie waren; indem er sie nur berührt, hat sich schon Alles verwandelt. Unter den Gestalten an der Kanzel von S. Andrea ist eine, die im Motiv mit der einen Berliner Figur auffallend zusammengeht; es ist jene berühmte Sibylle unterhalb des stehenden Christus, von der man vermuthet, Michelangelo müsse sie gezeichnet haben.

Beide Figuren sitzen halb nach rechts in's Profil gewendet, aber Kopf und Oberkörper sind nach links herumgeworfen, wo ein Genius (mit der göttlichen Botschaft) herabkommt. Die rechte Hand der Frau ruht hier wie dort auf der Brust, indess die Linke mit einer Schriftrolle auf dem linken Knie liegt.

Doch nur der Umriss deckt sich von ungefähr; er ist in der Berliner Figur mit neuem Leben erfüllt, eine andere Stimmung, ja ein ganz anderer Charakter ist dargestellt.

Die Pistojeser Gestalt ist weit heftiger aufgefahren, eine leidenschaftliche, aber starke und männliche Natur. Der Kopf ist scharf in's Profil gewendet, der Blick fest auf die Erscheinung geheftet. Wundervoll mitwirkend die freie Stirn und das über den Scheitel zurückgenommene Kopftuch. Die Arme sind vom Körper abgespreizt, aber die Hände agiren fort, die Rechte hält das vor der Brust liegende Ende des Mantels, während der Goldfinger der Linken auf den Inhalt der Schriftrolle deutet. Sie steht der Gottheit Rede und Antwort.

Die Figur bei von Beckerath ift ein Wefen völlig anderer Art. Hier hat der Künftler in der Prophetin das Weib gefchildert. Weniger lebhaft bewegt als jene, ift fie doch tiefer impreffionirt und völliger hingegeben. Sie laufcht furchtfam und voll Trauer, der verfchleierte Blick ift nach innen gekehrt. Die Arme fchmiegen fich bänglich an den Leib; die Hände, vom Affect mitbeherrfcht, find leife gefchloffen. Es ift erftaunlich fein, wie unter dem Einflufs des niederdrückenden Affectes alle Action ausfetzt; bedeutfam mitfprechend, dafs die Stirn hier vom Kopftuch halbwegs bedeckt, die Faltengebung weicher und fliefsender ift. Der Zug der Gewandung nach abwärts ift ftärker betont. Auch die Schriftrolle, die dort quer über den Knieen lag, fällt hier, der Schwere nach, fenkrecht herunter. Man glaube nur nicht, dafs erft die grofsen Meifter der Hochrenaiffance, dafs erft Raffael diefen todten Dingen plötzlich Sprache gegeben habe.

Mit diefen Erläuterungen habe ich fchon ausgefprochen, dafs nur Giovanni felbft der Schöpfer diefer Figuren fein kann. So wiederholt fich nur der gottbegnadete Meifter, der fpielend alle Stimmungen und Temperamente beherrfcht, für den das Entferntefte benachbart bei einander liegt.

Die zugehörige zweite Figur ift auf denfelben Ton geftimmt. Vielleicht, dafs in den hiftorifchen Reliefs der Kanzel die Paffion eine befondere Rolle fpielte. Das Schwermüthige der Stimmung ift meifterhaft gegeben. Es ift eine Melancholie von einer Weichheit der Auffaffung, die man in diefer Zeit nicht zu fuchen gewohnt ift. Der begleitende Genius vermittelt fchonend — als ein Freund — die troftlofe Botfchaft.

Giovanni's Meifterfchaft, die unerhörte Wahrheit des Seelifchen, die fichere Wiedergabe der haftigen Gebärde, zeigt fich am virtuofeften in der Erzählung, in Reliefs wie denen des Kindermordes. Hier ift eine Fülle lebensvoller Motive in überfchwänglicher Geberlaune ausgeftreut, an denen noch nach Jahrhunderten grofse Meifter, wie Michelangelo, fich infpirirt haben. (Dafs der letztere die Kindermord-Darftellung der ehemaligen Domkanzel in Pifa fkizzirt hat, ift für mich über jeden Zweifel; fein Ezechiel geht direct auf diefes Relief zurück.) — Aber Giovanni's Kunft würde weniger bahnbrechend gewirkt haben, hätte er den Muth nicht gehabt, die Leidenfchaftlichkeit feiner Seele auch in jene ftillen Bezirke der Kunft zu tragen, wo die Madonna, die Apoftel und Propheten mit den Heiligen in feierlicher Ruhe oder ernfter Befchaulichkeit thronten. Er ftellt die Propheten im Disput, die Sibyllen in Zwiefprache mit der Gottheit dar, die Reihe der Apoftel löft er in malerifche Gruppen auf (Jüngftes Gericht an der Domkanzel in Pifa), der Gruppe der Madonna mit dem Kinde verleiht er eine bisher nicht gefehene Energie des Ausdrucks. Hierin find die Gröfsten auf feiner Spur geblieben, voller Begierde, das Formelhafte und Unlebendige der repräfentativen kirchlichen Stoffe durch die Kunft dramatifcher Infcenirung zu überwinden; ich erinnere an Donatello's Thüren der Sacriftei von S. Lorenzo; an Leonardo; an Michelangelo's Ezechiel und Jefaias, an feinen Jonas, fein Jüngftes Gericht u. f. w. Wie fehr die Tendenz zu dramatifcher Auffaffung diefer Stoffkreife für Toscana charakteriftifch ift, lehrt ein Blick

auf Umbrien, wo man für Darſtellungen wie die der Sibyllen und Propheten an der ſymboliſirenden Weiſe des Mittelalters unbeirrt feſthält; bekanntlich iſt auch der Umbrer Raffael in ſeinen Sibyllen in der Pace derſelben im Ganzen treu geblieben, obwohl Michelangelo's Beiſpiel lockend vor ihm ſtand.

Giovanni's Kunſt wurzelt in der ſeines Vaters Niccolò. Was er aus dieſer gemacht hat, iſt ſo ſehr das Ergebniſs ſeiner perſönlichſten Begabung, daſs die flüchtigſte Anregung genügen konnte, um Alles hervorzurufen. Nach Vorbildern ſeiner Kunſt auf franzöſiſchem Boden zu ſuchen, wäre deshalb vollkommen ausſichtslos. Er hat franzöſiſche Werke geſehen, er hat ſich nicht unmittelbar an ſie angelehnt. Beſtes Beiſpiel ſind ſeine Madonnen. Sie ſind zwar wie im Allgemeinen die gothiſchen Statuen — und wie überhaupt Giovanni's Einzelfiguren — nicht frei in den Ellenbogen, bisweilen ſelbſt von gröſster tektoniſcher Strenge: die des Piſaner Baptiſteriums ſchieſst wie ein Pfeiler empor. Aber innerhalb dieſer Grenzen welche Kühnheit und Eigenart! Giovanni verleiht dem Halſe jene wundervolle Beweglichkeit, die für die Florentiner Kunſt charakteriſtiſch blieb. Er legt bei ſeinen Madonnen den Accent der Bewegung auf die Hauptfigur und dreht den Kopf der Madonna ſcharf in's Profil, dem Kinde entgegen. Kein Franzoſe — bis zur Hochrenaiſſance hin — hat das Gleiche gewagt. Die franzöſiſchen Meiſter laſſen der Madonna mit Vorliebe die traditionelle Vorderanſicht oder wenden ſie doch nur halbwegs und ſchüchtern nach der Seite; um dennoch die Gruppe zuſammenzuſchlieſsen, ſchieben ſie das Kind in's Profil, das Giovanni meiſt mehr von vorn giebt. Die franzöſiſchen Werke haben leicht etwas Halbes, Geziertes; Giovanni geht mit gröſstem Ernſt auf das Weſentliche und geſtaltet von hier aus. Das innige und zugleich tiefernſte Verhältniſs von Mutter und Kind hat Niemand eindringlicher dargeſtellt. Keine genrehafte Einkleidung verſchleiert das rein Menſchliche des Inhalts: das franzöſiſche Motiv des Vogels oder der Blume hat Giovanni nicht aufgenommen. Und ſelbſt in Äuſserlichkeiten, wie dem Kopfputz der Madonna, ſchlieſst er ſich an die (durch byzantiniſche Madonnendarſtellungen beeinfluſste) Weiſe ſeines Vaters an; er ſtellt die Jungfrau mit hochgebundenem Haar und nicht mit offenen Locken dar, wie ſie in Frankreich vom XII. bis in's XVI. Jahrhundert gebildet worden iſt.

An der von James Simon hergeliehenen überaus feinen Madonnenſtatuette des *Nino Piſano* fiel die »franzöſiſche« Anordnung von Mutter und Kind in's Auge. Nino's bekannte Madonnen in Piſa, in S. Maria Novella u. ſ. w. zeigen das Kind mehr nach vorn herausgewendet, worin der Einfluſs des alten Giovanni zu Tage tritt. Was im Übrigen an der Simon'ſchen Statuette franzöſiſch berührte, die flieſsende Gewandbehandlung, iſt bereits Erbgut vom Vater her, der hierin franzöſiſchen Werken auſserordentlich nahe iſt, ohne daſs man auf Beſtimmtes verweiſen könnte. Überhaupt iſt unter Nino's ſeither bekannten Madonnen keine, die ihn ſo völlig als Schüler und Nachahmer ſeines Vaters Andrea zeigte wie unſere Statuette. Man vergleiche für den Kopftypus (mit der feingebogenen



NINO PISANO. MADONNA. MARMOR. BES. J. SIMON

Nafe, den vollen Wangen, bei vortretenden Backenknochen, dem herausfpringenden Kinn, dem kleinen Mund) die Figur der Spes an Andrea's Bronzethür. Die eigenthümlich kühn gefchwungene Haarlocke über dem Ohr ift ein für Andrea's Weife charakteriftifches Element, das er von Giovanni übernommen hat; Nino giebt fonft ein kleinlicheres Geringel (Madonna in der Spina u. f. w.). Andrea hätte die Büfte der Madonna machtvoller gebildet. Im Übrigen ift die Geftalt von jener Breite, die Andrea's Frauengeftalten an der Bronzethür eigen ift. Für die Gewandbehandlung bieten befonders die Scenen der Namengebung des Johannes wie die Begegnung der Maria und Elifabeth, auch die hl. Reparata fchlagende Analogieen; Nino hat jedoch durch ftark vertiefte Partieen die Hauptfaltenzüge fchärfer herausgehoben, als es der Art des Vaters vielleicht entfprochen hätte. Ganz in Andrea's Geift ift endlich das reizvolle Bewegungsmotiv der auf der Bruft liegenden rechten Hand (Visitatio, hl. Reparata, Humilitas); es läfst fich zurückverfolgen bis auf den Stammvater der Schule Niccolò (Fra Guglielmo's vorderes Relief an der Arca di San Domenico, die Frau rechts der Madonna; die Frauengeftalt an der Sienefer Kanzel gleich rechts der Treppe), der es offenbar der Antike abgelaufcht hat.

Der Kopf des Kindes ift nicht erhalten. War ein zärtliches Sichanblicken gegeben oder ftand das genrehafte Motiv im Vordergrunde und war der Blick des Kleinen auf die mit einem Stern gefchmückte Mantelfpange der Mutter gerichtet, die er mit der rechten Hand betaftet? Nach Nino's übrigen Madonnen zu fchliefsen das Letztere. Er liebt die novelliftifche Pointe; er griff das franzöfifche Motiv des Zeifigs und der Blume auf, das Giovanni beifeite hatte liegen laffen. In der Verwerthung diefer Motive aber ift er weit geiftreicher und lebensvoller als feine franzöfifchen Vorbilder. Es ift merkwürdig, dafs — trotz einer entfchiedenen Verwandtfchaft feines Naturells mit der Art der franzöfifchen Meifter — von einer eigentlichen Nachahmung franzöfifcher Werke auch bei ihm keine Rede ift; er bleibt bis in Einzelheiten hinein den Traditionen der eigenen Schule getreu. Unfere Statuette zeigt (ftatt der Krone) jenes fchmale Stirnband, das Giovanni mit fo grofser Vorliebe anwendet, die Spina-Madonna hat den charakteriftifchen Pifanifchen Franfenbefatz. Übereinftimmungen in folchen Einzelheiten deuten immer auf

tiefere Zufammenhänge. In der That ift keine Frage, dafs während des langen Aufenthaltes in Pifa Giovanni's tiefe und einfach-menfchliche Auffaffung — wenn auch vielleicht nur vorübergehend — auf Nino läuternd gewirkt hat Das Gezierte und Süfsliche, das die Madonna in S. Maria Novella hat, ift in der Spina-Madonna zur Heiterkeit eines liebenswürdigen Genrebildes abgeklärt.

Sollen wir in der Simon'fchen Statuette eine Arbeit aus Nino's Frühzeit fehen? Dem Stile nach kann fie, wie wir fahen, als ein Atelierwerk des Vaters bezeichnet werden. Ich habe dennoch Bedenken, fie als ein Jugendwerk zu betrachten. Sie fteht einer in der Domopera von Orvieto bewahrten Statuette am nächften, die erft kürzlich — und wohl mit Recht — von Marcel Reymond für Nino in Anfpruch genommen ift. Hier finden wir wenigftens ganz denfelben Kopftypus, auch das Motiv des Stirnbandes kehrt wieder. Die Figur ift im Übrigen etwas gedrungener in den Verhältniffen, die Faltengebung weniger fliefsend. Der Umftand, dafs die Figur in der Orvietaner Domopera bewahrt wird, legt die Vermuthung nahe, fie möchte entftanden fein, als Nino dem Bau des Domes vorftand. Dies war in der Zeit um 1350. Sein Vater Andrea hatte unmittelbar vor ihm die Bauleitung gehabt. Hat fich Nino um diefe Zeit der Weife feines Vaters auf's Neue angenähert? Wir wiffen es nicht. Eine fichere Chronologie feiner Madonnen kann mit dem vorhandenen Material nicht aufgeftellt werden. Selbft über das Wefen feiner Kunft find — wie Reymond's Attributionen zeigen — die Acten noch nicht gefchloffen. Reymond ift fehr geneigt, ihm die Schöpfungsgefchichten der Orvietaner Domfaçade zuzuweifen; meiner Meinung nach haben diefe mit Nino nichts zu thun. Nino ift — bei aller Anmuth — eine im Grunde hausbacken alltägliche Natur, feine Feinheit ift mehr nur eine Feinheit der Oberfläche; die Orvietaner Genefisreliefs dagegen find die Schöpfung einer zarten, poefievollen Seele. Nino's Einflufs fcheint mehr nach Venedig gravitirt zu haben; die Statue der Madonna zwifchen den Apoftelfürften und Engeln, die das Grabdenkmal des Dogen Marco Corner in SS. Giovanni e Paolo fchmückt, ift hierfür ein bemerkenswerthes Zeugnifs.

## DEUTSCHE BILDWERKE DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS ⁂ ⁂ ⁂ VON LUDWIG KAEMMERER ⁂ ⁂

WERKE mittelalterlicher Steinfculptur find in Privatbefitz nicht häufig anzutreffen. Ihre Beftimmung als Aufsenfchmuck der Kirchen, ihr Mafs und ihre Grofsförmigkeit widerfprechen meift der Aufbewahrung in den Räumen eines bürgerlichen Haufes; zudem find fie fchwer erhältlich, da integrirende Beftandtheile des Kirchenbaus felten veräufsert werden. Die *Holzfchnitzereien* der mittelalterlichen Altarfchreine dagegen haben, wie fo manches bewegliche Kirchengut, fchon früh ihren urfprünglichen Platz verlaffen und in Mufeen oder bei Sammlern eine Zufluchtsftätte gefunden. Sicherlich waren die

Bilderftürmer des XVI. Jahrhunderts ebenfo oft von dem Verlangen befeelt, werthvolle Gegenftände dem Klerus zu entreifsen, wie von dem Fanatismus, Heiligenbilder zu zerftören. Fanden fich doch nach der Überlieferung bereits bei dem Autodafé von Kunftwerken, das Savonarola auf der Piazza della Signoria zu Florenz veranftaltete, fpeculative nordifche Händler ein, die hohe Summen für die dem Feuer geweihten Schätze boten, und Fifchart erzählt in feinem »Podagrammatifchen Troftbüchlein« (Strafsburg 1577), wie niederländifche Bilderftürmer einem fteinernen Chriftoffel ihren »Salvaguardia«-Zettel anhefteten, durch den er als »Geufe und ihr lieber Bruder« bezeichnet, vor der Wuth der Maffen gefchützt werden follte. So zahlreiche Denkmäler der fpätmittelalterlichen nordifchen Sculptur aber auch erhalten und geborgen find, fo fchwer ift es, diefen Vorrath kunftgefchichtlich zu fichten und zu gruppiren. Wer an folche Arbeit fich wagen will, wird feine Studien in den füddeutfchen Mufeen und Kirchen beginnen müffen. Im Nationalmufeum zu München, im Germanifchen Mufeum zu Nürnberg, findet er, gleichwie in Hamfterbauten, reiche Vorräthe aufgeftapelt, freilich auch ein wahllofes Durcheinander von Werthvollem und Werthlofem. Nicht immer läfst fich die locale Herkunft diefer Stücke mit erwünfchter Genauigkeit beftimmen. Jedenfalls aber hat der Süden Deutfchlands ein Anrecht darauf, die Hauptfammelftätte mittelalterlicher Holzfculptur zu heifsen. Haben hier doch auch vornehmlich Kunftfreunde der romantifchen Zeit in der erften Hälfte unferes Jahrhunderts mit Eifer den Mufeen vorgearbeitet, und noch in den fiebziger Jahren konnte ein Sammler, wie Streit in Kiffingen, ohne allzugrofsen Aufwand an Mitteln eine umfaffende Collection von fränkifchen Holzfchnitzwerken zufammenbringen. Später erft haben norddeutfche Liebhaber diefem Zweige der Sammelleidenfchaft ihre Aufmerkfamkeit zugewandt, zumeift wohl angeregt durch die kleine, aber erlefene Auswahl von Stichproben deutfcher Bildnerkunft, die das Berliner Mufeum birgt. Ein Geiftlicher aus Düffeldorf, A. Münzenberger, verfuchte, einen Thefaurus der mittelalterlichen Schnitzaltäre zufammenzuftellen, ein norddeutfcher Gelehrter, Wilhelm Bode, gab der Gefchichte der deutfchen Sculptur die erfte wiffenfchaftliche Faffung. Seither herrfcht reges Leben auf diefem lange vernachläffigten Gebiet der Forfchung und des Sammelgeiftes. Die Ausftellung der Kunftgefchichtlichen Gefellfchaft bot dafür die Belege.

Den Befitzer deutfcher Holzfchnitzereien mufs zunächft in den meiften Fällen die Freude an der künftlerifchen Qualität feiner Schätze über das Fehlen geficherter Meifternamen tröften. Nothdürftig erft ift das Gerüft einer deutfchen Bildfchnitzergefchichte zufammengezimmert. Es darf fraglich erfcheinen, ob fich viel neue Künftlerperfönlichkeiten aus dem vorhandenen Stoff herausarbeiten laffen. Schon der Betrieb der Werkftätten, aus denen die Schnitzaltäre und Heiligenfiguren hervorgingen, läfst folche Arbeit faft ausfichtslos erfcheinen. Wer die Verträge lieft, in denen die Herftellung eines Altarfchreins ausbedungen wird, erhält den Eindruck, als fiele dem Meifter, der den Contract unterzeichnet, lediglich die Rolle des Unternehmers und Werkleiters zu; wie weit er fich zum eigenhändigen Mitthun verpflichtet fühlte, wiffen wir nicht. Sicherlich gab es bereits im XV. Jahrhundert Werkftätten,

in denen die meiſtbegehrten Arbeiten, von der Hand verſchiedener Geſellen gefertigt, vorräthig gehalten wurden. Sie erhielten ihren Lohn je nach dem Gelingen ihrer Leiſtung. In dem Schwank »Der Maler von Würzburg« wird das Interieur einer ſolchen Werkſtätte, wo die »Goczen an der want« ſtehen, anſchaulich geſchildert. Als der Meiſter heimkehrt und ſchnell eine Figur auswählen will, für die er einen Käufer gefunden, ſtöſst er auf ein beſonders lebensvolles Bildwerk — es iſt, wie ſich ſpäter herausſtellt, der geile Pfaffe, den die Malersgattin, um ihn zu verbergen, gleich den anderen Figuren mit Farben beſtrichen hatte — und meint, der Knecht, der ſo treffliche Arbeit gemacht, verdiene höheren Lohn.

So hat Michael Wolgemut ſicherlich, ohne je ſelbſt das Schnitzmeſſer zu führen, viele Capellen und Kirchen mit completen Altären verſorgt. Auch ob Michael Pacher, der Tiroler Maler, die Schnitzereien des Altars in St. Wolfgang eigenhändig ausgeführt hat, iſt neuerdings bezweifelt worden.

Unter ſolchen Umſtänden behält die Bezeichnung ſtiliſtiſcher Eigenthümlichkeiten mit urkundlich bekannten Künſtlernamen ſtets etwas Miſsliches. Wie bei Bildern der Zeit, erlaubt indeſs die Holzart wenigſtens einen Schluſs auf die örtliche Herkunft des einzelnen Stücks. Soweit wir wiſſen, iſt das Eichenholz zumeiſt nur in niederländiſchen und niederdeutſchen Schnitzwerkſtätten verwendet, während die Oberdeutſchen andere Holzarten bevorzugen. Aus dieſer Verſchiedenheit des Materials ſchon ergeben ſich einzelne Stilunterſchiede. Die charaktervolle Feſtigkeit, welche die verhältniſsmäſsig ſelteneren Eichenſchnitzereien auszeichnet, das Betonen groſser Linien und Flächen, ſteht in leicht kenntlichem Gegenſatz zu dem krauſen Knitter- und Faltenwerk, zu der Freude an zeichneriſcher Belebung im Kleinen, wie ſie uns in den oberdeutſchen Lindenholzſculpturen entgegentritt. Daſs dabei natürlich auch Verſchiedenheiten der allgemeinen künſtleriſchen Veranlagung mitſprechen, bedarf keiner beſonderen Betonung.

Von Erzeugniſſen *niederländiſcher* Werkſtätten ſah man in der Ausſtellung nur wenige, aber künſtleriſch hervorragende Proben. In der Figur der hl. Magdalena der Sammlung Lippmann prägt ſich die Sonderart der altholländiſchen Schule — etwa um 1480 — ungemein klar und ſcharf aus. Den Typus der Köpfe kennzeichnen die geſchlitzten Augen mit hervortretenden ſchweren Oberlidern, die hohe freie Stirn und die etwas ſchematiſche Haarbehandlung. Der Kopf mit ſeiner breiten Schleierhaube wirkt klotzig auf dem gebrechlichen, zierlich geſtellten Körper, aber die Ausführlichkeit und Feinheit ſeiner Modellirung läſst das Miſsverhältniſs wenig empfinden. Sehr im Gegenſatz zu der oft überzarten Bildung der Extremitäten oberdeutſcher Figuren ſteht auch die derbe Behandlung der Hände, die zum Theil allerdings ergänzt ſind. Von verwandten Arbeiten wüſste ich nur eine ſitzende Madonna im Erzbiſchöflichen Muſeum zu Utrecht und einen erheblich weicher gehaltenen Altarſchrein in der Bürgermeiſtercapelle der Marienkirche zu Lübeck (Goldſchmidt Taf. 29) zu nennen. In der Sammlung des Freiherrn von Oppenheim zu Köln befindet ſich, wie Herr Geheimrath Lippmann mir mittheilt, eine Milchſchweſter der hl. Magdalena. Die beiden lebensgroſsen Figuren der Maria und des hl. Crispin,

die Geheimrath von Kaufmann im Berliner Kunfthandel erworben hat, dürften etwa zwanzig Jahre fpäter entftanden fein; fie tragen mehr und feinere Empfindung zur Schau, ohne darum an Grofszügigkeit einzubüfsen. Der Unterfchied läfst fich annähernd dem zwifchen den Malereien eines Geertgen van St. Jan's und denen Gerard David's vergleichen, obwohl die dem letzteren eigene, etwas leere Nettigkeit der Formengebung den Schnitzereien der Sammlung von Kaufmann fremd ift. Die fchmerzhafte Mutter Gottes ähnelt im Motiv der gleichen Figur von dem Triumphkreuz der Nicolaikirche zu Kalkar, deren frühe Datirung — um 1445 — wohl einem Mifsverftändnifs der Urkunden entfprang.

Der *Kalkarer Bildfchnitzerfchule*, die durchaus im Banne der benachbarten niederländifchen Kunftübung ftand, entftammt, nach Tracht und Typus zu urtheilen, das Fragment einer Kreuzigungsgruppe: die am Kreuz niedergefunkene Magdalena der Sammlung Leffing, ein zwar nicht fonderlich fein durchgeführtes, aber immerhin recht charakteriftifches Erzeugnifs der niederrheinifchen Holzfculptur um 1520. Roh, doch in ihrer Vollftändigkeit werthvoll, find die Wangen eines Chorgeftühls aus der gleichen Zeit und Schule, die Geheimrath von Kaufmann befitzt, der auch eine kleine Geifselung Chrifti in den fcharfcarikirten kleinlichen Formen der Kalkarer Paffionsaltäre ausgeftellt hatte. Den ganzen Charme, deffen die weftfälifche Schule fähig ift, offenbart eine kleine fragmentarifche Engelgruppe (Bef. J. Leffing), der ein etwas geringeres Altarrelief der Sammlung Salomon aus der gleichen Schulrichtung zur Seite geftellt fein mag.

All diefe Schnitzereien find unbemalt, in der Mehrzahl wohl auch nicht auf Bemalung berechnet, während in Süddeutfchland diefe die Regel bildet, obfchon fie felten genug in ihrer urfprünglichen Faffung erhalten blieb, vielmehr zumeift mit der fpäteren Übertünchung der Lauge des Reftaurators zum Opfer fiel. Die Ausftellung war an Werken der oberdeutfchen, insbefondere der fränkifchen Schule erheblich reicher als an niederländifchen oder niederrheinifchen. Vereinzelt ftand die Figur eines heiligen Papftes aus dem Befitz des Präfidenten Carl Becker. Der Katalog betrachtet fie als zu einer Gruppe der Anbetung der Könige gehörig, von der andere Theile im Berliner Mufeum und in der Wiener Sammlung Figdor fich befinden, und fchreibt fie dem Hauptmeifter der *Tiroler Schule*, *Michael Pacher*, zu. Wenn ich fchon oben bemerkte, dafs neueftens Pacher's bildhauerifche Thätigkeit mit Recht in Zweifel gezogen ift, da auch die Urkunden ftets nur von dem »Maler« aus Bruneck fprechen, fo darf doch nicht verkannt werden, dafs in diefer Figur, die übrigens als heiliger König in einer Anbetung des Chriftkindes ikonographifch fchwer unterzubringen fein dürfte, zahlreiche Züge wiederkehren, die man aus Altären der Pacher-Werkftatt kennt. Auf die Befchaffenheit des Holzes habe ich die Figur der Ausftellung leider nicht unterfucht; die zugehörige Madonna im Berliner Mufeum indefs ift aus dem Stamm einer Zirbelkiefer gefchnitzt und damit ihre tirolifche Herkunft hinlänglich verbürgt. Aber fchon der Typus und die an oberitalienifche Vorbilder anklingende Formenfprache weifen deutlich auf folchen Urfprung. Mit den Geftalten des Altars in St. Wolfgang ift wenig Verwandtfchaft zu entdecken,

dagegen ftehen die beiden Figuren des Leonhard und Stephan aus Pacher's Schule im Germanifchen Mufeum dem Heiligen der Sammlung Becker recht nahe. Die alte Bemalung, die allenfalls einigen Anhalt bieten könnte, ift leider durch eine neuere Farbfchicht verdeckt. So viel geht aber mit Sicherheit aus der ganzen Anlage und Bearbeitung der Figur hervor, dafs wir es mit einem hervorragenden Meifterwerk der Tiroler Bildhauerei — etwa um 1500 — zu thun haben. Ein Vergleich mit geringeren Arbeiten derfelben Schule, der ich vermuthungsweife auch zwei Flachreliefs der Sammlung von Kaufmann einreihen möchte, giebt ihm die rechte Folie. Es mifcht fich in diefer Schule die knorrige bäurifche Eigenart der Älpler mit den vornehmen Alluren der oberitalienifchen Kunft. Wenn der Bildhauer auch — namentlich in den Frauentypen — zäh an dem Schönheitsideal der Pufterthalerinnen fefthält, dringt doch etwas von der Abklärung und dem Formenadel der füdlichen Nachbarkünftler in feine Werke ein.

Hausbackener, aber in ihrer Urwüchfigkeit nicht minder anziehend, wirkt die *bayerifche Bildfchnitzkunft.* Zwei reizvolle Birnbaumfigürchen aus vorgefchrittener Zeit — etwa 1520 —, ganz im Stil der Regensburger Malerei eines Altdorfer gehalten, waren in der Vitrine von Dr. Reichenheim ausgeftellt; die gehäuften, etwas manierirten Falten der Gewandung, die mehr an die Drehfcheibe des Drechslers als an das Schnitzmeffer des Bildhauers gemahnen, der übertriebene Ausdruck in Antlitz und Gebärde — es handelt fich um die Nebenfiguren eines Crucifixes, Johannes und Maria —, die malerifche Keckheit des Wurfs geben diefen Werken der Kleinkunft eine ungewöhnliche Pikanterie, die durch die feinen Empirefockel nur noch gefteigert wird. Zwei knieende Engel der Sammlung von Kaufmann find ebenfalls bayerifcher Herkunft, aber weniger markant im Stil.

Am häufigften begegnet man im Kunfthandel und daher auch in den Berliner Privatfammlungen den Werken der *unterfränkifchen Schule,* deren Hauptmeifter *Tilman Riemenfchneider* mit feinem Namen unzählige unter fich verfchiedene Bildfchnitzerarbeiten decken mufs. Seit Carl Streit in der Publication feiner Kiffinger Sammlung die Grenzen des Stilbegriffs Riemenfchneider bis zur Kritiklofigkeit erweitert hat, wird nach feinem Vorgang zahlreiches Schulgut unter diefer Flagge geführt. Dem Verfuch Wilhelm Bodes, die Perfönlichkeit eines zweiten, Riemenfchneider verwandten, älteren Bildfchnitzers, des fogenannten *Meifters des Kreglinger Altars,* aus dem grofsen Denkmälervorrath der fränkifchen Schule herauszulöfen, ift neuerdings Carl Adelmann entgegengetreten, der eine eingehende Darftellung von Riemenfchneiders Kunft vorbereitet. Die Ausftellung bietet zu einer folchen nur wenig belangreiches Material. Die feinfte Arbeit der unterfränkifchen Schulrichtung ift wohl ein hl. Stephan (Bef. F. Lippmann). Sie kommt den beften Leiftungen Riemenfchneiders an künftlerifcher Wirkung gleich. Eine über das Durchfchnittsmafs gefteigerte Empfindfamkeit tritt in Haltung und Gefichtsausdruck zu Tage; die Gebrechlichkeit des fchmalfchultrigen Körpers in knittrigem Diakonengewand, die das hagere Antlitz tief befchattende Lockenperücke, die herabgezogenen Augen- und Mundwinkel, die Bildung der Extremitäten geben ein überaus forgfältig durch-

geführtes Bild von der Sonderart Riemenfchneiders. Einen etwas derberen Typus vertritt die weibliche Heilige der Sammlung Gumprecht, während der Apoftel Matthias (Bef. A. von Savigny) mit feinem hartknochigen Kopf und der kleinlichen Modellirung der Extremitäten den Arbeiten des fogenannten Kreglinger Meifters näher verwandt erfcheint. Zwei andere Figuren der gleichen Sammlung, eine Maria am Kreuz und ein heiliger Bifchof, können nur als Schulgut der gleichen Richtung gelten. Wie in ihnen die in's Kleinliche fallende Ängftlichkeit des Gefellen, fo verkörpert fich in den beiden lebensgrofsen Geftalten der Heiligen Katharina und Magdalena (Sammlung von Kaufmann) das derbe Zugreifen eines anderen, der allerdings Riemenfchneider näher fteht als dem Kreglinger. Dem letzteren verwandt, obwohl nicht einmal ficher der unterfränkifchen Schule zuzuzählen, ift eine kleine Lindenholzftatuette der Madonna (Sammlung Reichenheim) wohl von derfelben Hand wie die in München erworbene Lindenholzgruppe des Berliner Mufeums.

*Mittelfränkifch*, und zwar — nach undeutlichen Anklängen an die Manier des Veit Stofs zu fchliefsen — nürnbergifch darf wohl das Flachrelief der Geburt Mariae (Sammlung Salomon) genannt werden. Von der Bildfchnitzerkunft *Schwabens* um 1500 giebt eine modern bemalte Madonna (Sammlung Leffing) und eine liebenswürdige kleine Statuette eines fegnenden Chriftusknaben (Sammlung von Kaufmann) keinen allzu hohen Begriff. Die Anbetung der Könige aus der Sammlung Salomon könnte vielleicht der Ulmer Schule angehören. Ein Speckfteinrelief des Augsburger *Monogrammiften V. K.*, der mit Hans Daucher in Schulverbindung zu denken ift, beweift das frühzeitige Eindringen italienifcher Renaiffancemotive in die fchwäbifche Kunft, die fich bald von der Überlieferung einheimifcher Technik abwandte.



ULMER SCHULE. ANBETUNG DER KÖNIGE. HOLZ BES. G. SALOMON

Den im Katalog der Ausftellung als fchwäbifch bezeichneten knieenden König (Sammlung von Kaufmann) — in feiner gut erhaltenen alten Faffung ein Prunkftück erften Ranges — möchte ich eher für *oberrheinifchen* Urfprungs halten. Gröfse der Formenauffaffung, Behandlung des Haars und andere Eigenheiten weifen ihn in die Nähe des Colmarer Antoniusaltars, wenn auch Beziehungen zu Syrlin's Werken nicht zu leugnen find.

Ein gleich diefem durch ungewöhnlich hohe Qualitäten ausgezeichnetes Schnitzwerk, die hl. Magdalena der Sammlung Hainauer, gehört meines Erachtens


OBERRHEINISCHER MEISTER. KNIEENDER KÖNIG HOLZ. BES. R. v. KAUFMANN

zu den fchönften Erzeugniffen der *fchlefifchen*, an fränkifche Vorbilder fich anfchliefsenden *Schnitzerfchule*, wenn es auch deren Durchfchnittsarbeiten (wie z. B. die vier Büften der Sammlung Epftein) begreiflicherweife thurmhoch überragt.

Schliefslich fei noch einer Krönung Mariae (Bef. J. Leffing) gedacht, die in ihrer breiten, zerfliefsenden Formengebung am eheften *fächfifchen* Arbeiten der Zeit ähnlich fieht.

Von Schnitzereien des XVII. Jahrhunderts verdient die Buchsbaumbüfte eines Narren (Bef. Martin Liebermann), eine frifche, nicht fchablonenhafte Drechslerarbeit, erwähnt zu werden.

*Deutfche Bronzen* fanden bisher in Sammlerkreifen wenig Liebhaber, mit Unrecht, denn einzelne Stücke — namentlich aus bayerifchen Werkftätten, wie z. B. die prächtige Mutter Gottes aus Moosburg im Berliner Mufeum — ftehen an Energie des Ausdrucks den Arbeiten der italienifchen Frührenaiffance kaum nach. Die deutfchen Bronzegüffe des XV. Jahrhunderts freilich find nur felten künftlerifch hoch zu bewerthen; fo auch die — wahrfcheinlich kölnifche — Madonna der Sammlung von Kaufmann, die auf der Grenze zwifchen Bronzegufs und Dinanterie fteht und mehr als Curiofität Beachtung verdient.

Werke der *Vifcher*'fchen Werkftatt in Nürnberg blieben oft genug als folche im Kunfthandel unerkannt; feinfühlige Sammler aber wufsten fie frühzeitig fich zu fichern. Der Reiz, der diefen Erftlingen deutfcher Renaiffanceplaftik innewohnt, beruht auf dem feltfamen Gemifch von naivem Realismus und italienifchem Formenadel. Von der welfchen Kunft übernahm der ehrfame Nürnberger Rothgiefser den Putto als decorative Füllfigur. Seine gröfste Arbeit, das Sebaldusgrab, wimmelt von folchen figürlichen Drôleries. Für die gleiche Stelle war wohl auch der kleine fitzende Knabe der Sammlung des Grafen F. von Pourtalès, vielleicht auch das mit einem Hündchen fpielende Kind (Sammlung von Beckerath) beftimmt, zu dem das Berliner Mufeum das Wachsmodell befitzt. Einer etwas fpäteren Zeit, die fich bereits in glatterer Durchführung der Formen gefiel, gehört der Knabe mit dem Delphin aus der Sammlung Hollitfcher an.

Peter Vifcher dem Jüngeren († 1528), dem zweiten Sohn des Nürnberger Altmeifters, wird die Eva aus dem Befitze der Frau Julie Hainauer zugefchrieben. Der claffifche Kopf mit feinem fein cifelirten Haar, die breiten Formen des Körpers

weichen von den bekannten und durch die Urhebermarke beglaubigten Arbeiten dieses Künstlers einigermaßen ab und lassen auf eine weiter vorgeschrittene Epoche der deutschen (?) Bildnerei schließen, ohne daß ich einen plausibleren Namen vorzuschlagen wüßte. Die originelle kleine Büste eines herzoglich sächsischen Hofschauspielers vom Ende des XVI. Jahrhunderts (bezeichnet: Nicolaus histrio ducum Saxoniae. Beuth-Schinkel-Museum) gefällt sich bereits in jener übertriebenen Betonung charakteristischer, aber nicht charaktervoller Einzelheiten, die das Barock der deutschen Sculptur kennzeichnet.



PETER VISCHER D J EVA. BRONZE.
BES. FRAU J. HAINAUER

Die *deutsche Medailleurkunst* war durch zahlreiche Speckstein- und Buchsmodelle sowie auch durch einige Güsse vertreten. Bekanntlich ist die Freude an der Bildnißmedaille in Deutschland wesentlich später verbreitet als in Italien. Vor Beginn des XVI. Jahrhunderts finden wir zwar vereinzelte Stücke der Art, die indeß nur bedingt Medaillen im eigentlichen Sinne genannt werden können. Im Gegensatz zu Italien, wo der Medailleur meist Bronzegießer oder Maler war, geht die deutsche Medailleurkunst aus der Holzschnitzerei und dem Steinschnitt hervor und wird meist von Goldschmieden betrieben. Die in Buchsbaum oder Speckstein geschnittenen runden Bildnißreliefs des XVI. Jahrhunderts sind vielleicht gar nicht einmal alle als Modelle für den Medaillenguß bestimmt gewesen. Im XVII. Jahrhundert bürgerte dieser sich in Deutschland weiter ein, und zwar bossirten seit dieser Zeit die Medailleure meist ihre Vorlagen in Wachs.

Die Arbeiten der deutschen Medailleure sind vielfach recht handwerkliche Erzeugnisse, bei denen Nettigkeit der Ausführung künstlerischen Wurf ersetzen muß. Gerade die saubere Einzelarbeit hat ihnen die Gunst der Sammler eingetragen. Wir kennen eine stattliche Reihe von Namen auf diesem Gebiet der Kleinplastik, und durch die gewissenhafte Sichtung des Materials, die Adolf Erman in seinem Werk über die deutschen Medailleure des XVI. und XVII. Jahrhunderts vorgenommen hat, ließ sich die Herkunft vieler Stücke der Ausstellung ohne Schwierigkeit bestimmen. So war der um 1519 namentlich in Nürnberg als »bester Consetter in Holz« beliebte *Hans Schwarz* mit sechs Arbeiten (ebenso wie alle übrigen deutschen Medaillen der Ausstellung, aus der Sammlung J. Simon) vertreten; eine Bronzemedaille, die den bekannten kurzweiligen Rath Kaiser Maximilian's, Kunz von der Rosen, in hohem

Relief portraitirt, trägt das Monogramm ·HI·, das in ganz ähnlicher Form auf zwei kleinen Holzreliefs der Berliner Sammlung (600. 601) wiederkehrt und auf diesen Künstler bezogen wird. Aus stilistischen Gründen reiht man auch die höchst lebendigen Medaillen des Humanisten Conrad Peutinger, sowie die Melchior Pfinzing's und Stephan Weftner's, dem Werke Schwarz' ein. Das letztgenannte Bildnifs steht der mit dem Monogramm G bezeichneten Medaille des Alexander Swartz (Erman, Taf. I, 3) besonders nahe. Ob das Profil des Augsburger Malers Hans Burgkmair und die Katharina Ehinger mit Recht für Werke von Hans Schwarz gehalten werden, mag dahingestellt sein.

Ebenfalls in Nürnberg, das sich mit Augsburg in den Ruhm theilt, im XVI. Jahrhundert die meisten Medailleure beschäftigt zu haben, war um 1526 ein anonymer Künstler thätig, den man neuerdings mit *Ludwig Krug* identificiren will und an dessen Arbeiten am ehesten die Medaille des Königs Ludwig von Ungarn und seiner Gemahlin Maria von Österreich erinnert, die für Holzschnittportraits des Herrscherpaars die Vorlage geliefert hat. Es gehörte offenbar zeitweilig zum guten Ton für die angesehenen Bürger der Stadt, sich von einem bestimmten Medailleur portraitiren zu lassen. So existiren zahlreiche Arbeiten eines Nürnberger *Monogrammisten* MG (nach Domanig vielleicht Matthäus Gebel, ein Schüler Peter Floetner's) aus dem Jahre 1543, mit denen auch die allerdings nahezu zwanzig Jahre früher gegossene Medaille des kaiserlichen Generals Michael Otto von Achterdingen viel Ähnlichkeit hat. *Peter Floetner* selbst schreibt man das gemeinsame Reliefportrait der drei Augsburger Georg Hermann, Conrad Mair und Heinrich Ribisch — vielleicht Angehörige einer Bruderschaft — vom Jahre 1531 zu. Dem Monogrammisten ħ, dessen Identität mit Johann Teschler nach meiner Ansicht keineswegs sicher erwiesen ist, wird von Erman die silberne Portraitmedaille des kaiserlichen Raths Franz Egelshofer zugeschrieben. Eher dürfte sie von dem *Nürnberger Meister* HB herrühren.

Vor den Bronzegüssen haben die *Holz- und Steinmodelle* gröfsere Feinheit der Ciselirung voraus; sie sind den Zeichnungen zu vergleichen, die der Maler für den Formschneider entwarf. Wie solche Handzeichnungen, wurden auch die Patrizen der Gufsformen vielfach gefälscht, und es gehört eine grofse Übung des Blicks dazu, auf diesem Gebiet das Echte vom Falschen zu unterscheiden. Ein sicherlich echtes Holzmodell des Augsburger Medailleurs *Friedrich Hagenauer*, und zwar aus seiner Frühzeit, das Profilbildnifs einer unbekannten jungen Frau darstellend, hat James Simon in der Versteigerung Spitzer erworben; auch das Männerbildnifs derselben Sammlung kann, nach seiner engen Verwandtschaft mit Hagenauer's Medaille Peutinger's zu urtheilen, unbedenklich dem Werk des genannten Augsburgers einverleibt werden. Er pflegte seine Modelle ohne Umschrift zu fertigen und erst vor dem Gufs der Form die Buchstaben darauf zu leimen. Weniger zuversichtlich wird der Medaillenkenner zwei männliche Profilköpfe der gleichen Sammlung — eins derselben stammt ebenfalls von Spitzer — unter die bekannten Arbeiten des XVI. Jahrhunderts einreihen. Der mit einem Barett bedeckte Kopf des zuletzt

genannten Portraits erinnert am eheſten an ein künſtleriſch allerdings weit höher ſtehendes Medaillenmodell der Sammlung Weisbach, das wohl nürnbergiſchen Urſprungs ſein dürfte.

Die *Speckſteinmodelle* der Ausſtellung ſtammen durchweg aus der Sammlung Simon; darunter ein beſonders fein ciſelirtes, individuelles Profil Franz I., das ich für eine *franzöſiſche* Arbeit halten möchte. Dem aus Böhmen ſtammenden, in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in Nürnberg anſäſſigen Medailleur *Valentin Maler* darf man ohne Bedenken das — nach ſeiner Ölfarbenbemalung zu ſchlieſsen — nicht für den Guſs beſtimmte Steinmedaillon des Freiherrn Helmhart von Jörger, des Hofkammerpräſidenten Kaiſer Rudolf's II., zuſchreiben, während das bärtige Profil eines Unbekannten erheblich früher anzuſetzen iſt, eine charaktervolle Arbeit aus der Richtung des *Monogrammiſten* L. Weſentlich flauer iſt das elfenbeinerne Portraitrelief Karl's V. in alter Brettſteinfaſſung. Das anonyme Medaillenmodell mit der ſchwer zu deutenden Umſchrift: Lucius IT . R . CUSTOS . ECCL . CUR . Etatis sue XVI paſst nach ſeiner Formengebung am eheſten in die Richtung des *Hans Schwarz*. Leider erſchwert die mangelhafte Erhaltung — es iſt ſtark abgerieben — eine nähere ſtiliſtiſche Unterſuchung. Die Medaille des Sebaſtian Schedel, der ſich 1523 ebenfalls von Schwarz portraitiren lieſs, zeigt eine weſentlich ſchärfere Durchführung der Einzelformen.

## ITALIENISCHE PLASTIK DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS ✻ ✻ GRÖSSERE BILDWERKE IN STEIN, THON UND STUCK ✻ ✻ VON HUGO VON TSCHUDI ✻ ✻ ✻

FAST ausſchlieſslich Werke der italieniſchen Renaiſſance waren in der Abtheilung des Ausſtellungskataloges vertreten, die die Werke aus Stein, Thon und Stuck umfaſste. Nördlich der Alpen wird für diejenigen plaſtiſchen Arbeiten, die nicht unmittelbar mit der Architektur in Verbindung ſtehen, das Holz bevorzugt, das in dem entforſteten Italien nur ſelten zur Verwendung kommt.

Das reichſte Material lieferte die mit ebenſo viel künſtleriſchem Empfinden wie kunſthiſtoriſchem Verſtändniſs geſchaffene Sammlung des Herrn von Beckerath. Ihr Beitrag übertraf den der übrigen Sammler zuſammen. An Stückzahl am nächſten ſtand ihm der Antheil des Herrn James Simon, an künſtleriſcher Bedeutung wurde allen der Rang abgelaufen durch die wenigen Meiſterwerke aus dem Beſitz der Frau Hainauer.

An anderer Stelle geſchah der drei Marmorwerke Erwähnung, die die Kunſt der Piſani zur Anſchauung brachten. Der früheren Zeit des *Florentiner Quattrocento* gehört ein unbemaltes Terracottarelief des *Meiſters der Pellegrini-Capelle* an (A. v. Beckerath). Er führt ſeinen Namen nach einer Capelle in S. Anaſtaſia zu Verona, die er mit groſsen Reliefs in gebranntem Thon geſchmückt hat. Glück-

licher als in diesen figurenreichen Passionsdarstellungen ist er dann, wenn er, wie hier, das Verhältnifs von Mutter und Kind mit etwas schwerfälligen Formen, aber einem frischen Sinn für schlichte Natürlichkeit, schildert. Diesem Meister sehr nahe steht ein Terracottarelief mit der Verkündigung (A. v. Beckerath). Doch sprechen die ausgeprägteren Renaissance-Elemente in Architektur und Ornament für eine vorgeschrittenere Zeit. Auch übertreffen die Anmuth in der Bewegung der unter einem Gehäuse sitzenden Maria und der Geschmack in dem wehenden Gewand des von links her stürmenden Engels das Können des Pellegrini-Meisters. Das sehr interessante, ziemlich gut erhaltene Relief zeigt Spuren der einstigen Bemalung. Diesen Florentiner Thonbildnern verwandt ist *Luca*, das älteste und bedeutendste Mitglied der Künstlerfamilie der *Robbia*. Ein gröfseres Schönheitsgefühl und eine beweglichere Phantasie zeichnet ihn aus. Auf ihn geht eine sehr hübsch in das Rund componirte Darstellung der Maria mit dem Kinde, die von sechs anbetenden Engeln umgeben ist, zurück (A. v. Beckerath). Dem vergoldeten Terracottarelief, von dem mehrere Wiederholungen bekannt sind, liegt vielleicht ein Bronzeoriginal Luca's zu Grunde. Nicht ganz auf der Höhe des Meisters zeigt sich das Hochrelief einer Madonna, die, das Kind auf dem Arm haltend, in einer Nische steht (A. v. Beckerath). Die überschlanken Proportionen erscheinen etwas mifsglückt, der langzügige Faltenwurf ist nüchtern, dagegen bietet einen liebenswürdig naturalistischen Zug das Kind, das verlegen an seinem Finger lutscht. Die Terracotta hat die ursprüngliche Bemalung verloren, dafür aber die alte tabernakelartige Umrahmung in vergoldetem Holz bewahrt. Repliken des Werkes befinden sich im South Kensington Museum und bei Bardini in Florenz. Was den eigentlichen Ruhm der Robbia-Werkstatt ausmachte und sie von allen anderen unterschied, waren die glasirten Thonbildwerke; auch nach dieser Richtung war Luca durch einige gute Stücke der Sammlung Beckerath repräsentirt. Die im Profil am Boden sitzende Madonna, die sich in Scherz oder Ernst mütterlich zu dem auf ihrem Schoofs sitzenden Kind neigt, ist ein beliebtes Motiv der Bottega. Auf dem hier ausgestellt gewesenen Relief fafst das Christkind das Halstuch Maria's mit beiden Händen und blickt zu ihr empor. Das Berliner Museum bewahrt eine Stuckwiederholung mit vollem polychromen Schmuck. Eine verwandte Darstellung befindet sich bei Fürst Liechtenstein; nur wendet sich hier das Kind von der Mutter ab und greift nach einer dem Boden entspriefsenden Lilie. Nicht minder häufig ist die Composition, auf der Maria knieend das am Boden liegende Kind verehrt. Ein Relief der Ausstellung zeigt das Knäblein auf einen grünen Rasenhügel gebettet, hinter dem sich zwei stehende Engel mit über der Brust gekreuzten Armen neigten. Zu Häupten Maria's ragen die Halbfiguren von vier anbetenden Engeln aus Wolken auf. Die lebendige Empfindung in Ausdruck und Bewegung, die trefflich modellirten Köpfe und Hände, das zarte Milchweifs der Glasur lassen keinen Zweifel an dem Antheil, den der Meister selber an diesem Werke gehabt. Ähnliche Vorzüge weist die unter der Brust abgeschnittene Büste des Johannesknaben (A. v. Beckerath) auf, die indefs vom Katalog dem Luca nicht bedingungslos zuge-

schrieben wurde und nach der für ihn ungewohnten Haarbehandlung und den weichlicheren Formen vielleicht schon dem Ende des Jahrhunderts angehört.

Von Luca's Neffen *Andrea* rührten vier von Herrn James Simon geliehene Stücke her, unter denen das aus der Sammlung Heckscher stammende Relief hervorragte. Maria, bis zur Hüfte sichtbar, hält vor sich das stehende nackte Kind, aus dessen rechter Hand sich ein Spruchband abrollt. Oben auf Wolken in halber Figur vier anbetende Engel und die schwebende Taube. Die conventionelle Anmuth der Composition, das geringere Formgefühl wie die rohere Technik zeigen, dass sich Luca's Kunst schon in der zweiten Generation auf niedersteigender Linie bewegt. Von hübscher decorativer Wirkung waren zwei Tondi mit sitzenden Kirchenvätern, von schweren Fruchtkränzen umrahmt.



LUCA DELLA ROBBIA. ANBETUNG DES KINDES. GLASIRTER THON. BES. A v. BECKERATH

Der Hauptmeister des florentinischen Quattrocento, *Donatello*, fehlte in dieser Abtheilung. Dagegen war ihm die vergoldete Holzfigur eines geflügelten Putto zugeschrieben (A. v. Beckerath). Lebendig, aber von etwas schwerfälligen Formen, gehörte er nach seiner Stellung und der Haltung der Arme wohl als Guirlandenträger zur Bekrönung eines Monumentes oder monumentalen Möbels. Eine kleine, öfter vorkommende Gruppe in unbemaltem Thon ist das Werk eines von W. Bode zuerst umschriebenen und als Schüler Donatello's bezeichneten Künstlers (August Zeiss). Mehrere seiner Arbeiten bewahrt das Berliner Museum. Darunter eine Madonnenstatuette, die hier mit geringen Veränderungen und durch Hinzufügung zweier Putten zu einer Caritas umgestaltet war. Grimassirende, ungebärdige, fleischige Kinder, und in den weiblichen Figuren eine an die Hochrenaissance gemahnende Monumentalität des Gebarens sind ihm eigenthümlich.

*Desiderio da Settignano* war durch eine alte, aber nicht besonders fein bemalte Stuckwiederholung des schönen Turiner Marmorreliefs vertreten (August Zeiss). Ein ihm zugeschriebenes Wappen: Adler über Thurm (A. v. Beckerath) erscheint durch die stilvolle und doch überaus lebendige Behandlung des Thieres des Meisters wohl würdig. Die nachträglich constatirte Herkunft des Stückes aus Lucca lässt indess eher auf einen dort einheimischen Künstler, vielleicht auf Civitale selbst, schliessen. Nur anklingend an Desiderio's Art waren zwei Reliefs in dem grauen



NACHFOLGER DES DONATELLO. CARITAS. THON. BES. A. ZEISS

Florentiner Sandſtein, der pietra serena, ein weibliches Profilbildniſs (James Simon) und das lebendigere, in gutem Reliefſtil gehaltene Profilbildniſs eines Altoviti (A. v. Beckerath). Zwiſchen dieſem und Verrocchio ſcheint mir die alt bemalte Stuckbüſte eines jugendlichen Johannes (A. v. Beckerath) zu ſtehen, die durch die feine Neigung des ſchönen Hauptes, trotz der etwas gezierten Haltung der geöffneten Lippen, eines individuellen Reizes nicht entbehrt. Eine Johannesbüſte desſelben Meiſters befindet ſich in der Sammlung Hainauer.

Unter allen italieniſchen Renaiſſancekünſtlern am glücklichſten vertreten war *Antonio Roſſellino*. Die Marmorbüſte des Johannesknaben (Frau Julie Hainauer) war nicht nur das Hauptſtück dieſer Abtheilung, ſondern eins der ſchönſten Stücke der ganzen Ausſtellung. Sie ſtammt aus dem Palazzo Aleſſandri in Florenz, und wohl mag der Künſtler in dem lieblichen, faſt ſchalkhaft blickenden Antlitz mit der kühnen Florentiner Stirnlocke die Züge eines Kindes der Familie feſtgehalten haben. Doch läſst der auf dem Hinterhaupt ſitzende Scheibennimbus aus vergoldeter Bronze keinen Zweifel, daſs die Büſte einen jugendlichen Heiligen geben ſollte. Ob freilich der Täufer, der Localheilige der Arnoſtadt, gemeint ſei und nicht vielmehr der Chriſtusknabe, bleibt bei dem Fehlen der charakteriſirenden Fellbekleidung fraglich. Gleichzeitig mit dieſer Büſte wurde ein Marmorrelief Roſſellino's in Casa Aleſſandri erworben (Frau Julie Hainauer). Maria ſitzt, bis zu den Knieen ſichtbar, auf einem Thronſeſſel, über deſſen volutengeſchmückte Seitenlehne ihr Mantel ſich breitet. Auf dem Schooſs hält ſie das Kind. Vier Cherubim umſchweben ihr Haupt. Der warme Ton des Marmors, die noch erhaltene Bemalung der Augen und die Vergoldung an den Gewändern und Nimben, der farbige alte Tabernakelrahmen laſſen das ſchöne Werk von den Fährlichkeiten des Kunſthandels völlig unberührt erſcheinen. Eine ähnliche, nur lebendiger und doch geſchloſſener wirkende Compoſition zeigt ein feines Flachrelief in Stucco duro (Frau Julie Hainauer). Es zeichnet ſich aus durch die wundervolle Polychromirung, die namentlich in den zart colorirten Fleiſchtheilen dem Email guter alter Tafelmalerei gleichkommt. Häufige und meiſt ſorgfältig bemalte Wiederholungen erzählen von der Beliebtheit der Darſtellung, deren Marmororiginal ſich im South Kensington Museum befindet. Gleichfalls auf ein, jetzt Fürſt Liechtenſtein gehörendes Marmorwerk Roſſellino's geht ein

anderes Stuckrelief der Madonna mit dem Kinde (A. v. Beckerath) zurück, dessen Bemalung zwar nicht so tadellos erhalten, aber doch von schöner decorativer Wirkung ist. Dem Meister zugeschrieben war eine kleine, trefflich durchgebildete Halbfigur des jugendlichen Johannes in unbemaltem Thon (A. v. Beckerath). Das geringe Ausmaß, die metallisch scharfe Behandlung der Gesichtstheile — man sieht die Zähne unter den halbgeöffneten schmalen Lippen — scheint mir auf ein Goldschmiedmodell zu deuten.

Dem trefflichen, bei aller Manierirtheit anmuthigen *Mino da Fiesole* gehörten zwei kleine charakteristische Marmorarbeiten, die Statuette eines nackten segnenden Christusknaben (James Simon) und der Kopf eines solchen (A. v. Beckerath). Die oberflächliche Durchführung läßt auf die Aufstellung an erhöhtem Orte, etwa auf der Spitze eines Tabernakels, in der Art desjenigen von S. Ambrogio zu Florenz, schließen.

*Verrocchieske* Züge trägt eine hübsche, in den Formen etwas allgemein gehaltene Thonbüste eines jungen Mannes (R. v. Kaufmann). Der Schule Verrocchio's zugetheilt war ein Madonnenrelief aus bemaltem Stuck mit in den Goldgrund eingepunzten Nimben (A. v. Beckerath). Doch scheint es in dem, hier freilich etwas lahm ausgedrückten Motiv, der scherzend das Kind am Halse kitzelnden Mutter, eher von Robbia wie in der Gewandbehandlung und der ganzen Anordnung von Donatello beeinflußt.

Ein erst in jüngster Zeit fest umschriebener Bildner, Domenico di Giovanni di Bartolommeo, genannt *Rossello*, ließ sich nach der Übereinstimmung mit einem authentischen Werke, einem Altar in Fossombrone, als der Verfertiger eines Madonnenreliefs in Kalkstein nachweisen (A. v. Beckerath). Der mäßig begabte, aus dem Pistojesischen stammende Künstler, der von 1439 bis um 1497 lebte, scheint am meisten von Desiderio beeinflußt; er arbeitete in Pesaro, in Urbino für das herzogliche Schloß und besonders in Fossombrone.

Als durchaus bezeichnende Arbeit des *Benedetto da Majano* konnte eine hübsche alt bemalte Thonstatuette der Maria mit dem auf ihrem Schooße sitzenden Kinde vorgestellt werden (James Simon). In der Anordnung den großen Madonnen in Prato, dem Berliner Museum und der Misericordia zu Florenz verwandt, unterscheidet sie sich von diesen streng repräsentativen Werken durch das genrehafte Motiv des mit dem Kopftuch der Mutter spielenden und dabei vergnüglich strampelnden Kindes. Dieses selbst ist auffallend klein gerathen. Die etwas allgemeine Schönheit der Züge der Maria deutet auf die spätere Zeit des Meisters.

Werden noch eine hübsche Thonstatuette des hl. Sebastian (Valentin Weisbach), die der Marmorfigur des A. Rossellino in Empoli verwandt ist, ein ziemlich flüchtig gearbeitetes weibliches Profilbildniß in Marmor (James Simon) und ein Wappen in pietra serena mit stilvoll behandeltem steigenden Löwen (W. Bode) genannt, so ist Alles erwähnt, was die Ausstellung an florentinischer Quattrocentoplastik bot.


BENEDETTO DA MAJANO. MARIA MIT DEM KINDE. THON. BES. J. SIMON

In der Cappella Bentivoglio in S. Giacomo maggiore zu *Bologna* befindet fich ein Reliefportrait des Giov. II. Bentivoglio, das nach der Ähnlichkeit mit Münzen des Fr. Francia diefem zugefchrieben wird. Eine verwandte Auffaffung und Behandlung zeigt das Profilbildnifs eines bartlofen Mannes in Marmor, in dem der Befitzer gleichfalls die Züge eines Bentivoglio zu erkennen glaubt (A. v. Beckerath). Mit dem Bolognefer hat diefes Relief gemeinfam die metallifch fcharfe Wiedergabe der lang herabhängenden Haare und die weiche, ausdrucksvolle Modellirung des Gefichtes. Dem bedeutendften der bolognefifchen Bildhauer, *Nicolò dell' Arca*, war mit Recht die bemalte Stuck-Statuette des in feine Lectüre verfunkenen, langfam hinfchreitenden hl. Bernhardin zugefchrieben (Kaifer Friedrich-Mufeums-Verein). Sie ift ein Meifterwerk durch die aufserordentlich plaftifche Empfindung in der originellen und doch ganz fchlichten Compofition, wie in der breiten Durchführung. Einem Künftler in der Art des *Vincenzo Onofri* gehört die bemalte Terracottabüfte eines jugendlichen bolognefifchen Edelmannes (Frau Julie Hainauer). In Haltung und Ausdruck befangen, ift fie merkwürdig durch den reich gefchmückten Phantafieharnifch, der den engbrüftigen Leib umfchliefst, und das den gebräuchlichen Sockel erfetzende Kiffen, auf dem der in Ellenbogenhöhe abgefchnittene Körper auffitzt. Hier reiht fich eine fehr tüchtige Terracottabüfte an, die noch lebendiger wirkte, wenn ihre Vorderfeite nicht durch einen eifenfarbigen Anftrich entftellt wäre (A. v. Beckerath). Giebt fie, wie auf Grund einer Medaille angenommen wird, den Herzog Herkules I. wieder, fo dürfte auch der Katalog mit der Localifirung des Meifters auf *Ferrara* im Rechte fein.

Für *Matteo Civitale* war ein aus Lucca ftammendes Marmorrelief mit dem Bildnifs einer vornehmen Dame in Anfpruch genommen (A. v. Beckerath). Die lebendige Linie des feinen und energifchen Profils, das weich modellirte Fleifch, die gefchmackvolle Haarbehandlung find des trefflichen Lucchefer Bildhauers wohl würdig.

Die Quattrocentobildnerei *Venedigs* brachte zwei von Herrn von Beckerath ausgeftellte Marmorwerke zur Anfchauung. Beide Arbeiten waren dem gleichen, nach dem von ihm gefertigten Altarvorfatze in S. Trovafo benannten Meifter, in dem man neuerdings *Antonio Rizzo* erkennen wollte, zugefchrieben. Die Taber-

nakelkrönung mit den auf Wolken schwebenden Cherubim zeigt die dem Meister charakteristische flache, scharf unterschnittene Reliefbehandlung. Nicht ebenso überzeugend ist die Zugehörigkeit an ihn bei der Statue eines betenden Engels, der in der freien, anmuthigen Haltung und den naturalistischen Gewandfalten seine strenge, etwas schematische Anordnung vermissen läfst. Das Gegenstück zu diesem Engel, das mit ihm zusammen bis zu dem verhängnisvollen Brand in der Cappella del Rosario aufgestellt war, befindet sich gegenwärtig noch auf einem Altar im rechten Querschiff von SS. Giovanni und Paolo. Die Hand desselben Meisters zeigt ein anbetender Engel an einem Altar in der Sammlung der Brera.



ALESSANDRO VITTORIA. THONBÜSTE DES PALMA GIOVANE. BES. W. v. DIRKSEN

In der Zierlichkeit der übertrieben langen, frei herausgearbeiteten Figürchen erinnern zwei Marmorreliefs an die Art des *Mailänders Bambaja.* Der sie angefertigt, ist unter den Künstlern zu suchen, die an der plastischen Ausschmückung der Kartause von Pavia beschäftigt waren. Reliefs an der Basis des Portals scheinen auf denselben Urheber zurückzugehen. Die ausgestellt gewesenen Darstellungen, eine Anbetung der Hirten (A. v. Beckerath) und die Verkündigung (James Simon) bildeten mit zwei weiteren, der Heimsuchung bei A. von Beckerath und einer sehr beschädigten Anbetung der Könige (im Kunsthandel), die Predella eines Altares.

Noch ein zweiter von den Künstlern der Certosa war in der Ausstellung vertreten: der hauptsächlich in Genua thätige, aus Porlezza am Luganer See stammende Bildner Antonio della Porta, genannt *Tamagnino.* Ihm gehörte ein Marmormedaillon (Frau Julie Hainauer) mit dem charaktervollen Profilbildnifs des genuesischen Bankiers Acellino di Meliaduce Salvago, der einer Adelsfamilie entstammte und eine lange Reihe wichtiger Ämter in der Republik bekleidet hat. Sind die neben dem Kopf stehenden Buchstaben P. P. als Pater patriae zu deuten, so wäre das ein schlagender Beweis für das hohe Ansehen, in dem er bei seinen Mitbürgern stand. Der untere Theil des Reliefs, vom Hals abwärts, ist neu, nur die umlaufende Inschrift ACELLINVS CER[NITVR] wagte der Restaurator nicht zu ergänzen. Als Werk des Matteo Civitale wurde das Medaillon in Genua von dem Bildhauer Santo Varni erworben. Den wirklichen Autor festzustellen, gelang in Berlin sehr leicht, da sich merkwürdigerweise im Besitz der Kaiserin Friedrich eine von der gleichen Hand stammende, dieselbe Persönlichkeit darstellende Marmorbüste befand. Diese aber ist bezeichnet Opus Ant. Tamagnini.

Den herrfchenden Amateurneigungen wie den Verhältniffen des Kunftmarktes entfprechend, trat auf der Ausftellung neben der Quattrocentoplaftik diejenige der *Hochrenaiffance* ftark zurück. Von *Jacopo Sanfovino* waren zwei der nicht felten vorkommenden grofsen bemalten Madonnenreliefs in carta pesta da, in denen fich Donatello's Reliefftil mit michelangeleskem Formenpathos verbindet (A. v. Beckerath). Ihm zugefchrieben war ferner die ernfte, grofs gehaltene Büfte eines venezianifchen Edelmannes (A. v. Beckerath). Seine Art zeigte die weifs bemalte und vergoldete Thonftatuette einer fitzenden Madonna, die das mit einem Hemdchen bekleidete Kind auf dem Schoofse hält (James Simon). Von der lebendigen Bildnifskunft *Aleffandro Vittoria*'s boten gute Beifpiele eine Marmorbüfte des Secretärs der venezianifchen Republik, Vincenzo Aleffandri (A. v. Beckerath) und die Terracottabüfte des Malers Palma Giovane (W. v. Dirkfen).

## ITALIENISCHE BILDWERKE DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS ✻ ✻ STATUETTEN, BÜSTEN, GERÄTHSCHAFTEN IN BRONZE ✻ ✻ VON WILHELM BODE ✻ ✻ ✻

DER Zahl nach die umfangreichfte Abtheilung, zugleich die bedeutendfte, war die Abtheilung der Bronzen: einige hervorragende grofse Büften und Statuen, zahlreiche kleine Bronzetäfelchen (placchette), Medaillen, Bronzegeräthe und Statuetten. Während die Plaketten bis auf eine unbedeutende Zahl von nur zwei Sammlern, die Medaillen in einer Zahl von etwa 120 Stück faft nur von einem Sammler dargeliehen waren, vertheilten fich die etwa 200 Bronzeftatuetten und Bronzegefäfse auf 26 Liebhaber. Diefe auffallende Erfcheinung erklärt fich daraus, dafs Medaillen und Plaketten wie Münzen in Schränken aufbewahrt und daher fyftematifch gefammelt werden, wozu jetzt bei der Seltenheit derfelben auf dem Kunftmarkt und bei den hohen Preifen kaum noch Gelegenheit vorhanden ift, während die kleinen Bronzefiguren und Büften wie die Bronzegeräthe der Renaiffance den vortheilhafteften Schmuck der Kamine, Schreibtifche, Schränke, Borde unferer Wohnzimmer ausmachen und vereinzelt und ohne jede Rückficht auf Zeit oder Zufammengehörigkeit gefammelt werden können. Auch find diefelben zu jeder Zeit, felbft im Alterthum fchon, in ähnlicher Weife zum decorativen Schmuck des Zimmers verwendet worden und daher ftets befonders gefucht gewefen.

Mit diefer Liebhaberei für die Bronzekleinkunft fteht die wiffenfchaftliche Kenntnifs derfelben keineswegs auf gleicher Höhe; ja man kann ohne Übertreibung behaupten, dafs fie einer terra incognita gleicht, in der erft einige Oafen in neuefter Zeit bekannt geworden find, während felbft die Wege zu ihnen noch zum Theil unficher oder unbekannt find. Dafs die Erforfchung diefes weiten und intereffanten Gebietes der Kunft noch fo fehr im Rückftande ift, liegt nicht am wenig-

ften in dem Umftande, dafs die Wiffenfchaft diefe kleinen Dinge von oben herab behandelt und daher abfichtlich vernachläffigt hat. Die grofse Zahl mittelmäfsiger und fchlechter Nachbildungen in Bronze ift wohl mit daran Schuld, dafs man die zahlreichen trefflichen Arbeiten dazwifchen oft nicht entdeckt hat. In der That bietet aber die Beftimmung derfelben befondere Schwierigkeiten. Diefe liegen in der Bronzetechnik, in dem Fehlen an augenfälligen Vergleichspunkten mit Arbeiten in anderem Material wie im Mangel an bezeichneten oder fonft beglaubigten Arbeiten, aufser für einige wenige Meifter, namentlich aus fpäterer Zeit.

Auf Grund der grofsen Zahl von zum Theil vortrefflichen italienifchen Bronzefiguren der Ausftellung nach Schulen und Meiftern eine Gruppirung zu verfuchen und zu begründen, würde weit über den Raum hinausgehen, der mir an diefer Stelle geftattet ift. Vor Allem find aber die Vorarbeiten dafür noch nicht weit genug gediehen, fo dafs ich mich hier auf eine kurze Überficht der Entwickelung, auf die Aufzählung der für den Bronzegufs in Betracht kommenden Orte Italiens, auf ihre Eigenart und auf die hervorragendften Werkftätten derfelben wie auf die kurze Charakteriftik einiger uns bekannter Meifter befchränken mufs.

Durch Byzantiner war der Bronzegufs im Mittelalter wieder belebt worden: in Unteritalien und Sicilien wie in Pifa und Venedig find uns neben Glocken eine nicht unbeträchtliche Zahl von bronzenen Kirchenthüren erhalten, die im XI. Jahrhundert von byzantinifchen Künftlern ausgeführt wurden. Die Gehülfen, die fie an Ort und Stelle heranziehen mufsten, machten allmählich diefe Kunft auch unter den Italienern heimifch; von ihrer Hand find fchon faft alle Thüren des XII. Jahrhunderts. Das erfte wirkliche Kunftwerk, auch im Gufs wie in der Cifelirung gleich vortrefflich, find die berühmten Bronzethüren an der Südfeite des Baptifteriums zu Florenz, die *Andrea Pifano* in den Jahren 1330 bis 1336 ausführte. Aber wie Andrea zum Gufs einen Glockengiefser heranzog, fo mufste er die Cifelirung und Vergoldung Goldfchmieden überlaffen. Diefe Betheiligung von Technikern an der Ausführung der Bronzen bleibt nicht nur im weiteren Verlauf des an Bronzebildwerken armen Trecento die regelmäfsige, fondern auch in den erften Jahrzehnten des Quattrocento, in denen der Bronzegufs einen aufserordentlichen Auffchwung nimmt. Zunächft in Toscana, vor Allem in Florenz, das in der Entwickelung der Plaftik faft um ein halbes Jahrhundert dem übrigen Italien voraus ift und deffen Bronzeplaftiker auch aufserhalb ihrer Heimat den Anforderungen an Bronzebildwerke gerecht werden und durch diefe ihre Thätigkeit auch an anderen Orten Italiens allmählich den Bronzegufs heimifch machen.

Von den beiden gröfsten Bildhauerwerkftätten, die Florenz bis über die Mitte des Quattrocento beherrfchten, ift die des Lorenzo Ghiberti uns ausfchliefslich als Bronzewerkftatt bekannt; neben ihm hat Donatello durch feine etwa fechzigjährige ausgedehnte Thätigkeit wiederholt und an verfchiedenen Orten fich als Bronzebildner bethätigt und zahlreiche Gefellen dafür um fich verfammelt. Von *Ghiberti* kommen aber Statuetten nur als Theile feiner Bronzethüren vor; vereinzelte Figür-

chen, die offenbar von Schülern und Nachfolgern herrühren, wie die irrthümlich Ghiberti zugefchriebenen Maria und Johannes im Mufeum zu Oxford (Stiftung Drury Fortnum), find gleichfalls, nach dem Vorbilde der damals noch fehr verbreiteten Silberaltäre, mit Altaraufbauten oder Tabernakeln verbunden gewefen, wie dies fchon bei folchen Arbeiten am Ausgange des Trecento in Italien vorkommt (Bronzeftatuette eines Chriftus von einer Thomasgruppe im Berliner Mufeum). Bei *Donatello* entwickelt fich dagegen, fobald er in nähere Beziehung zur Antike tritt, die Luft zur Schöpfung naturaliftifcher Geftalten, in antiken oder religiöfen Motiven und daraus auch das Bedürfnifs der Darftellung felbftändiger kleiner Reliefs und Figuren in Bronze. Von den Engelsfiguren auf dem Tabernakel im Dom zu Siena wiederholt er die reizvollfte, den ausgelaffenen nackten Putto, der aus der Guardaroba der Mediceer in das Museo Nazionale zu Florenz gekommen ift; nur wenige Jahre fpäter wird der wenig kleinere bogenfpannende Amor der Berliner Mufeen entftanden fein, und eine eigenhändige Arbeit fcheint auch der mehrfach vorkommende ganz kleine kauernde Amor, der wohl zu den Füfsen einer Venus zu denken ift. Ähnliche Amorftatuetten von Schülern befitzen die Sammlungen der Eremitage zu St. Petersburg, das Museo Nazionale in Neapel und die Carrand'fche Sammlung im Bargello zu Florenz, namentlich die letztere fehr vollendet in der Cifelirung, Patinirung und theilweifen Vergoldung. Beftimmte Künftler find in diefen Arbeiten, aus Mangel an genügendem Vergleichsmaterial, aber noch nicht erkannt worden.

Unter Donatello's Gehülfen war einer, der gerade als Bronzetechniker ganz hervorragend gefchickt war und daher als folcher auch Ghiberti und fpäter Luca della Robbia an ihren Hauptarbeiten behülflich war, der berühmte Architekt *Michelozzo Michelozzi*. Aber ihm fehlte die Frifche und Naivetät der Anfchauung, die Fülle der Phantafie und der Humor, um ihn feine Fertigkeit als Giefser zu felbftändigen Erfindungen nach diefer Richtung ausnutzen zu laffen. Luca della Robbia und fein Neffe Andrea, die befonders dazu befähigt gewefen wären, wie unter ihren Zeitgenoffen namentlich Defiderio, waren in der Bronzetechnik vollftändig unerfahren. Von den Giefsern von Profeffion im Quattrocento: bis in die fechziger Jahre neben den Glockengiefsern die Stückgiefser, war wohl felten einer künftlerifch fo befähigt, dafs er felbftändige Bronzebildwerke hätte liefern können. Eine glänzende Ausnahme macht jener *Pasquino di Matteo* aus Montepulciano, von dem die köftlichen fpielenden Putten und Thiere in dem Bronzegitter der Cappella della Cintola im Dom zu Prato um 1460 gearbeitet find. Aber leider laffen fich unter dem fpärlichen Vorrath von felbftändigen Bronzefigürchen diefer Zeit keine nachweifen, die mit jenen Arbeiten im Prato ftiliftifch übereinftimmten.

Aufserhalb Toscana find die Bronzebildwerke diefer Zeit, in Rom und Neapel, gleichfalls von der Hand Florentiner Künftler. Sie tragen einen monumentalen Charakter, mit Ausnahme der Einrahmungen von Filarete's Thür an St. Peter. Von *Filarete* rührt daher auch die erfte bekannte Bronzecopie einer antiken Freifigur her, die Reiterftatuette des Marc Aurel im Dresdener Albertinum. In Siena war unter dem Einflufs von Ghiberti und Donatello fchon um 1420 eine fehr beachtenswerthe

Bronzebildnerei entſtanden, die von verſchiedenen Künſtlern bis in die erſten Jahrzehnte des Cinquecento geübt wurde und ſich namentlich durch die Meiſterſchaft in der Ausführung ausgezeichnet; aber zur Ausbildung einer Kleinplaſtik fehlte es nicht nur an dem kaufenden Publicum in Siena, auch die Künſtler waren dafür zu ſchwerfällig und phantaſielos.

Der Anſtoſs zu einem raſchen Emporblühen der Kleinkunſt in der Bronzeplaſtik ging von der umfangreichen Thätigkeit aus, die Donatello in ſeiner ſpäteren Zeit in Florenz und in Padua grade als Bronzebildner ausübte: in Florenz durch den Guſs der Thüren in der Sacriſtei von San Lorenzo, der Koloſſalſtatue der Judith mit ihrer reichen Baſis und ſpäter namentlich durch die umfangreiche Arbeit an den beiden Kanzeln für San Lorenzo, in Padua durch den reichen Bronzeſchmuck des Hochaltars des Santo und das koloſſale Reiterſtandbild des Gattamelata. In beiden Orten bildeten ſich aus der groſsen Gieſshütte des alten Meiſters zahlreiche kleinere Werkſtätten ſeiner Schüler, Gehülfen und Nachfolger. Statt der groſsen Aufgaben für Kirchen und Monumente, die dem Meiſter noch zu Theil wurden, traten mit dem allmählichen Wechſel im Schmuck der Kirchen und mit der Zunahme des Intereſſes der Fürſten, der Gebildeten und Wohlhabenden für die Antike, beſonders für antike Plaſtik, an dieſe jüngeren Meiſter Beſtellungen von kleinen Copien nach berühmten Antiken, von freien Nachbildungen nach ſolchen oder auch von eigenen Schöpfungen, namentlich aus dem Gebiete der antiken Mythologie und Geſchichte, mehr und mehr in den Vordergrund.

In Florenz ſind es drei bekannte Gieſshütten, die ſich zu unmittelbarem Anſchluſs an Donatello nach deſſen Tode herausbilden. *Bertoldo*, der Schüler Donatello's, vollendete Anfangs, wohl in der Werkſtatt ſeines Meiſters, die Bronzekanzeln, die er als ſein Gehülfe mit begonnen hatte. Seitdem er ſelbſtändig auftrat, können wir ihn ausſchlieſslich als Kleinmeiſter der Bronzekunſt verfolgen. Es iſt uns gelungen, aus der Menge der unbekannten Bronzearbeiten Bertoldo's Werke: ſeine Plaketten, ſeine Medaillen, ſeine Statuetten und gröſseren Reliefs in ziemlich anſehnlicher Zahl mit Beſtimmtheit feſtzuſtellen. Seine eckigen, mageren Geſtalten, die quadratiſche Form der Köpfe mit den weit auseinander ſtehenden kleinen mandelförmigen Augen und den kurzen krauſen Haaren und Bärten, die kleinen parallelen Falten der Gewänder geben ihn in ſcharfer Eigenart als einen Kleinmeiſter, ſehr verſchieden von der groſsen Kunſt ſeines Meiſters wie ſeines Schülers. Im Berliner Muſeum iſt er in ſeinen Medaillen und in verſchiedenen charakteriſtiſchen Statuetten vertreten; auf der Ausſtellung bezeichnete die Figur eines Hercules (im Beſitz von A. v. Beckerath) wenigſtens ſeine Richtung. Obgleich Bertoldo ſeine ganze Lebensarbeit darauf verwandte, war er im Guſs ſeiner Statuetten noch herzlich ungeſchickt; ſie ſind ſämmtlich Vollgüſſe und kamen meiſt ſo unvollkommen aus dem Guſs, daſs ſie einer ſehr mühſamen und gründlichen Ciſelirung bedurften. Dies zeigt am deutlichſten die unfertige Figur des Orpheus im Bargello.

Als Gieſser waren in der zweiten Hälfte des Quattrocento die Gebrüder *Antonio* und *Piero Pollajuolo*, namentlich der erſtere und *Verrocchio* am gefeiertſten.

Wie ihr Vorgänger Donatello hatten fie einen Ruf über ganz Italien und haben, wie diefer, aufserhalb ihrer Heimat ihre Hauptwerke ausgeführt: A. Pollajuolo die Grabmonumente der Päpfte Sixtus IV. und Innocenz VIII. in St. Peter, Verrocchio das herrliche Reitermonument des Colleoni in Venedig. Neben ihren monumentalen Bronzen pflegten fie auch die Kleinkunft. Antonio Pollajuolo wird von Alters her die kleine Bronzegruppe des Hercules, der den Antäus würgt, zugefchrieben, die aus dem Mediceerbefitz in den Bargello gekommen ift. Ein Bleimodell eines Paris (oder Hercules?) im Berliner Mufeum ergiebt fich durch den Vergleich mit diefer Gruppe ebenfalls überzeugend als eine Arbeit des A. Pollajuolo, und für eine andere hervorragende Herculesfigur, mit den Äpfeln der Hefperiden in der Hand, die gleichfalls jetzt erft aufgetaucht ift, wird Antonio, ebenfo wie für eine Reihe von feinen Nachbildungen der Myronifchen Figur des Midas als Verfertiger angenommen. Alle diefe Statuetten find voll gegoffen und ftark, aber flott cifelirt; Antonio's herbe Anatomie, feine reckenhafte, fehnige Geftaltengebung, feine bewegte, gefpreizte Art kommen hier befonders fcharf zur Geltung.

Der naive, genrehafte Zug in der Kunft des Andrea del Verrocchio, feine Ausbildung als Goldfchmied, die er mit den beiden Pollajuolo gemein hatte, feine forgfältige Durchbildung und feine Vorliebe, für feine Arbeiten, felbft für die Reliefs, die einzelnen Figuren als Modelle klein in Thon befonders vorzuarbeiten, fowie verfchiedene mehr oder weniger kleine Bronzereliefs, wie die Kreuzabnahme, die Eiferfucht (nur als Stucco bekannt) und das Parisurtheil, follten darauf fchliefsen laffen, dafs der Künftler auch Bronzeftatuetten und Gruppen mit befonderer Vorliebe gearbeitet hätte. Es ift uns aber bisher keine folche bekannt geworden; unter den zahlreichen anonymen Figürchen diefer Zeit, namentlich im Bargello, ift keine, die den leicht kenntlichen Typus feiner Geftalten, den liebenswürdigen Ausdruck feiner Köpfe trüge. Auffallend ift, dafs dagegen von dem gewaltigen Künftler, der in Verrocchio's Werkftatt grofs wurde und noch Jahre lang als Gehülfe mit feinem Meifter zufammenarbeitete, fo dafs wir eine hervorragende Theilnahme an verfchiedenen von Verrocchio's bedeutendften Werken annehmen müffen, dafs von *Leonardo* verfchiedene kleine Bronzearbeiten fich nachweifen laffen. Für die Figur des zufammengekauerten Kriegers unter feinem erften Sforzareiter exiftirt im Befitze des Principe Trivulzi ein kleines Modell, für deffen Mafse und Gufs fogar Leonardo's Angaben in feinen Manufcripten durch Paul Müller nachgewiefen find. Dann entfprechen mehrere kleine Bronzepferde, namentlich auch in unferer Berliner Sammlung, den Skizzen Leonardo's zu demfelben grofsartigen Reiterdenkmal, deffen Ausführungen leider beide bald nach ihrer Entftehung zu Grunde gingen. Die Ausführung diefer kleinen Arbeiten, unter denen ein paar der vollendetften Pferdedarftellungen vom Ende des Quattrocento fich befinden, ift jedoch wohl, ebenfo wie bei mehreren kleinen freien Nachbildungen des Sforzadenkmals, nur Schülern und Werkftattsgenoffen Leonardo's zuzufchreiben. Einer derfelben, *Gianfrancesco Ruftici,* der unter Leonardo's Beiftand die grofse Gruppe der Predigt des Täufers am Baptifterium von Florenz im Anfang des XVI. Jahrhunderts verfertigte, wird uns durch

Vafari als Giefser kleiner Bronzefiguren bezeugt, aber wir können keine diefer Arbeiten von ihm nachweifen. Andererfeits fehlt uns für zahlreiche, namentlich im Bargello aufbewahrte Bronzefiguren von Florentiner Charakter, die meift ziemlich treue Nachbildungen der Antiken find und den erften beiden Jahrzehnten des Cinquecento angehören, der Anhalt zu ihrer Benennung. Nur für ein paar Gruppen des Laokoon in mittlerer Gröfse find Namen überliefert; aber wir können die einzelnen Arbeiten danach doch nur vermuthungsweife beftimmten Künftlern geben, weil fie uns in folchen kleinen Arbeiten zu wenig bekannt find.

Etwa gleichzeitig mit diefer Blüthe der Florentiner Bronzekunft am Ausgange der Frührenaiffance und am Anfange der Hochrenaiffance fällt die Blüthe derfelben an der zweiten Stätte von Donatello's umfangreicher Thätigkeit als Bronzebildner, in Padua. Eine Anzahl von Donatello's Schülern und Gefellen machten fich in Padua anfäffig und hatten, jeder für fich, gröfsere oder kleinere Giefshütten, zu der fie junge Gehülfen heranzogen. Um die Wende des Jahrhunderts, etwa in den letzten dreifsig Jahren des XV. und in den erften beiden Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts, können wir aus der grofsen Zahl von Arbeiten der Paduaner Bronzekleinkunft: Bronzegefäfse mannigfacher Art, Plaketten, Gruppen, Figürchen, die noch auf uns gekommen find, mehr als zwanzig Künftler von ausgefprochener tüchtiger Individualität herauserkennen; und daneben bleibt eine noch viel gröfsere Menge von geringwerthigerer oder doch wenig individueller Arbeit. Die Zahl diefer Künftler, die wir bei Namen nennen und deren Werke wir beftimmt charakterifiren können, ift hier noch geringer als gleichzeitig in Florenz, obgleich ihrer viel mehr waren, wie die vielfach gröfsere Zahl der von ihnen erhaltenen Bronzen beweift.

Dafs fich in Padua aus dem Anftofs, welchen Donatello gegeben hatte, eine fo blühende Thätigkeit der Bronzekleinkunft entwickelte, die fich bald auch auf Venedig ausbreitete und nach Mantua, Ferrara und Bologna ihre Meifter abgeben und dort felbft Schüler bilden konnte, wurde ermöglicht durch die Vorliebe der Paduaner Gelehrten und der reichen Venezianer Patrizier für die Antike, in Originalen wie in Nachbildungen; in kaum geringerem Grade wurde fie aber auch gefördert durch das Beftreben nach einer künftlerifchen, zugleich malerifchen und dauerhaften Ausftattung des Wohnzimmers, namentlich des Schreibtifches, durch Büften, Statuetten, Vafen, Kaften, Tinten- und Sandfäffer, Kaminftänder, Leuchter, Lampen und ähnliche Kunft- und Gebrauchsgegenftände der Zeit. Finden wir doch damals in Padua und Venedig fchon eigentliche Sammler, mit denen die benachbarten Fürftengefchlechter in Mantua und Ferrara, die ihren Markt gleichfalls vorwiegend in Padua und Venedig hatten, wetteiferten.

Unter diefen zahlreichen Meiftern ift einer von Alters her bekannt und ftets gefchätzt geblieben, *Andrea Riccio*, der durch feinen berühmten grofsen Leuchter im Santo, durch feine Grabmäler mit Bronzereliefs und mancherlei andere bezeichnete kleine Bronzegegenftände neben Mantegna ftets der Stolz der Paduaner

gewefen ift; aber diefer Ruf hat feine Paduaner Collegen hinter ihm verfchwinden laffen, fein Name wurde ein Collectivbegriff, unter dem man den gröfsten Theil aller Bronzen, die um die Wende des Jahrhunderts in Padua oder Venedig entftanden, zufammengefafst hat. Dies gilt für die Statuetten auch heute faft noch im gleichen Mafse; im Kunfthandel, weil der Name bezahlt wird, in der Forfchung, weil die beglaubigten Bronzefiguren von Riccio felten und die zahlreichen Figuren feines Candelabers und feiner grofsen und kleinen Reliefs kaum zum Vergleich herangezogen find. Ein italienifcher Kunftforfcher, der Paduaner Baldoria, hatte über den Künftler gründliche Studien gemacht und bereitete eine grofse Publication feiner Werke vor, als ihn, den Achtundzwanzigjährigen, deffen kleine Figur mit den abgemagerten, von nächtlicher Arbeit gebleichten Wangen und den hellen Augen noch wie lebendig feinen Freunden vor Augen fteht, deffen heiteres Lachen noch in ihren Ohren tönt, mitten in feinen Studien in den Katakomben von Rom — auf *feinem* Schlachtfelde — der Tod in der furchtbaren Geftalt der Pernitiosa plötzlich dahinraffte.

Ein Paduaner Künftler, den wir jetzt mit voller Beftimmtheit auch in feinen kleineren Bronzen von Riccio unterfcheiden können, ift fein älterer Landsmann und wohl auch Lehrer *Bartolommeo Bellano*, der Schüler und Mitarbeiter Donatello's. Mehr als Bellano's Monumentalwerke bieten die überfüllten Bronzereliefs mit ihren zum Theil ganz frei gearbeiteten Figürchen ficheren Anhalt zur Beftimmung feiner Statuetten, die durch die Verwandtfchaft mit Donatello's fpäteften Arbeiten wohl mit diefen verwechfelt worden find, aber ungelenker und unbelebter find und durch ihre kurzen derben Formen und die wie geknittertes Papier behandelten Gewandfalten unfchwer zu erkennen find. Seine Statuetten, wie den David im Befitz von M. Foulc zu Paris, den fitzenden Hieronymus bei Guftave Dreyfufs, die Hekate im Berliner Mufeum u. a. m., wird kaum noch Jemand als Werke Bellano's bezweifeln. Die Ausftellung hatte von feiner Hand nichts aufzuweifen.

Ein jüngerer verwandter Paduaner ift der anonyme Künftler des fich kafteienden Hieronymus in der Berliner Sammlung, der feine Eigenart darin fo fcharf ausfpricht, dafs ein Bronzerelief mit der gleichen Darftellung im Mufeum Czartoryski auf den erften Blick als ein Werk desfelben Bildhauers fich zu erkennen giebt.

Ein paar andere Paduaner Bronzebildner, die noch direct unter dem Einfluffe Donatello's grofs wurden, lernen wir in der Ausftellung in dem grofsen Madonnenrelief (Graf Pourtalès), in einer gröfseren Plakette der Madonna zwifchen Candelabern (Frau Hainauer), fowie in dem Relief mit dem hl. Hieronymus (A. v. Beckerath) kennen. Namen wie Giovanni di Pisa, der für jenes Pourtalès'fche Madonnenrelief vorgefchlagen ift, geben die Richtung an, aber laffen fich nicht mit Sicherheit nachweifen.

Dem *Riccio* felbft, der in dem grofsen figurenreichen Relief der Anbetung der Könige (Graf Pourtalès), in den verfchiedenen Grablegungen und anderen bezeichneten Plaketten vortrefflich vertreten war, konnte unter den zahlreichen ihm zugefchriebenen und ihm naheftehenden Statuetten und figürlich decorirten Gefäfsen wohl kein Stück als eigenhändig zugewiefen werden. Als wirkliche Meifter-

arbeit war der herrliche Thürklopfer, ein Drache mit einem Thierkopf zwifchen den Beinen (Graf Pourtalès), des Riccio durchaus würdig; aber Formen und Behandlung der Thiere ftimmt nicht recht mit den phantaftifchen Thiergeftalten am Leuchter und an anderen beglaubigten Arbeiten des Künftlers überein. Auch eine der hervorragendften Bronzen der Ausftellung, fchon in der Spitzer-Sammlung eines der feinften Stücke, der Neptun auf einem Seeungeheuer einherfahrend (Frau Hainauer), fcheint mir keineswegs zweifellos als ein Werk des Riccio gelten zu dürfen, wenn es ihm auch nahe fteht und nicht nachfteht. Abweichend ift der Typus, fowohl im Kopfe des Neptun wie im Meerdrachen. Ganz auffallend für Riccio wäre die Anatomie namentlich im Rücken, deffen derb manierirte Behandlung fich befonders ftark in einem nur wenig cifelirten Bruchftücke der ganzen Compofition, im Neptun aus dem Befitze des Herrn Zeifs, kundgiebt. Hier erfcheinen die breiten Schulterknochen faft wie ein paar flache Schneckenhäufer.

Für Riccio's beglaubigte Statuetten, wie fie neben den Figuren am grofsen Candelaber das hiefige Mufeum u. a. in dem von Anonimo (Michiel) erwähnten Urnenträger und in der kleinen Flora befitzt, ift charakteriftifch die Schlankheit der Glieder, zierliche Extremitäten, feines, langgefältetes antikes Coftüm, eine gewiffe Schüchternheit in der Bewegung und dramatifchen Belebung. Riccio verdankt feinen Ruhm dem Candelaber im Santo, feine Beliebtheit verdankt er aber vor Allem der Gefchicklichkeit, der Phantafie und dem Gefchmack, womit er die zahlreichen kleinen und gröfseren Geräthe und Gefäfse für kirchliche Zwecke und namentlich für den Privatgebrauch erfand und decorirte. Diefer Decor befteht vorwiegend in kleinen Reliefs und Statuetten aus der antiken Mythe: mit Vorliebe Geftalten von halb naturaliftifchem, halb humoriftifchem Charakter, wie Bacchus mit feinem Kreis, halb thierifchen, halb göttlichen Geftalten, Neptun und feine phantaftifche Begleitung, abenteuerlichen Thierbildungen u. dergl. Riccio bildete z. B. einen hockenden Satyr, der ein Fafs neben fich hält, als Tintenfafs; auf dem Deckel einer breiten Vafe, die als Tintenfafs diente, brachte er kleine Gruppen an: Pan von Venus und Amor beftraft, das Urtheil des Marfyas oder eine Satyrfamilie, von denen einer ein kleines Gefäfs zur Aufnahme des Lichtes emporhielt, oder einen Atlas als Träger der Erde, die als Lampe eingerichtet war. Sirenen wurden als Chenets, Statuetten mit Körben oder Gefäfsen auf dem Kopfe zu Leuchtern hergerichtet. Selbft die Nachbildungen von Reiterftatuen, namentlich des Marc Aurel, von Kentauren u. f. w. wurden durch Anbringung eines Horns zur Aufnahme des Lichtes und durch eine Mufchel vorn auf der Bafis für Aufnahme der Tinte zu folchen Gebrauchsgegenftänden eingerichtet; freilich feltener von Riccio felbft als von feinen zahlreichen Nachfolgern, denen wir ebenfalls die freien, vereinfachten Nachbildungen, die Bruchftücke daraus, wie fie noch zu Taufenden in Mufeen und bei zahlreichen Sammlern, in mehr oder weniger flüchtiger Arbeit, vorkommen, zuzufchreiben haben.

Zu diefen Arbeiten aus der Werkftatt und von Nachfolgern Riccio's gehören auch die meiften der als Werke Riccio's oder »in der Art des Riccio« dargeliehenen

Bronzen der Ausftellung: der Kentaur mit dem Horn (zur Aufnahme eines Lichtes), verfchiedene Pferde, deren Reiter fehlen, Satyrn in der verfchiedenften Form und Function, meift aus dem Befitz von Herrn A. v. Beckerath, Frau Hainauer, J. Simon u. A., Seeweiber als Thürgriff oder Thürklopfer u. A. m. Auch einige einfache Leuchter, Tintenfäffer und Glocken der Ausftellung reichten noch in die Zeit und Richtung des Riccio hinein.

Riccio's Erfolg hatte auch die gleichzeitigen Meifter der Marmorplaftik Venedigs zur Bronzetechnik angeregt: nicht nur im Grofsen, wie Leopardi's Gufs des Colleoni, das Monument des Dogen Zeno von verfchiedenen Künftlern, Pietro Lombardi's Glockenhänfe und andere Arbeiten beweifen; auch in der Bronze-Kleinkunft finden wir Leopardi, die Lombardi und andere Zeitgenoffen thätig. Einige grofse Stücke der Ausftellung, Meifterwerke nicht nur an diefer Stelle, fondern in jedem Mufeum, gehören in diefe Zeit der venezianifchen Plaftik, und doch können wir noch keine auf ihren Meifter beftimmen. So die grofse, herbe Hainauer'fche Büfte einer alten Frau, deren Gegenftück (ihr Sohn) im Louvre und von der eine Wiederholung (mit ihrem Gatten) in der Eremitage zu St. Petersburg fich befinden. Die gleichfalls lebensgrofse Büfte eines Knaben, mit Augen aus Perlmutter, ift eine Arbeit von höchfter Vollendung des leichten Guffes, der Cifelirung und Patinirung; nach dem gefchorenen Kopf mit fchmalem langem Zopf, dem Halsband mit feiner römifchen, theilweife fehlerhaften Infchrift gilt fie als eine wohl auf Fälfchung gearbeitete freie Nachahmung der römifchen Antike, deren beften Arbeiten fie an Frifche und Individualität nicht nachftehen würde. Mir ift jedoch keine Renaiffancecopie von fo antikem Charakter bekannt; ich möchte daher noch immer bezweifeln, ob die Fehler der Infchrift allein die antike Herkunft ausfchliefsen können. Eine freie Copie einer der beliebteften Antiken zur Zeit der Renaiffance ift der lebensgrofse Dornauszieher; freiere Nachbildungen find die grofsen Büften von Kaifer Severus und einem unbekannten Römer, wie alle diefe hervorragenden Arbeiten im Befitz des Grafen Fritz Pourtalès und etwa zwifchen den Jahren 1510—1530 entftanden.



LUDOVICO LOMBARDI. VORNEHMER RÖMER. BRONZE
BES. GRAF F. v POURTALÈS

Von der letztgenannten grofsen Büfte kommen ein paar Wiederholungen vor; nach der Verwandtfchaft mit einer ähnlichen bezeichneten Büfte im Befitz des Fürften Liechtenftein find fie von der Hand eines der jüngften Glieder der berühmten venezianifchen Künftlerfamilie der Lombardi, von dem wenig bekannten *Ludovico Lombardi*. Solche der Antike fich unmittelbar oder mittelbar anfchliefsende Bronzearbeiten waren in Norditalien: in Venedig, Padua und Mantua befonders beliebt, während wir heute die felbftändigen Schöpfungen derfelben Meifter vorziehen, zu denen ihre reiche Phantafie fie in fo hohem Mafse befähigte. Von folchen Stücken hatte die Ausftellung nur eins oder zwei aufzuweifen (Rundrelief mit Meeresgöttern, aus der Werkftatt des Leopardi, im Befitz des Herrn Simon). Sie find überhaupt felten und pflegen fich auf Reliefs zum Einfatz in Tabernakel (Thüren), deren unfer Mufeum neuerdings verfchiedene von den jüngeren Lombardis erworben hat, oder in Pilafter, Baluftraden und andere Architekturtheile zu befchränken. Die Anfertigung von Geräthen überliefsen die Venezianer damals noch den Giefshütten ihrer Paduaner Collegen.

Noch zu Lebzeiten Riccio's war der Florentiner Künftler nach Venedig übergefiedelt, der faft ein halbes Jahrhundert hindurch dort eine fehr reiche und mannigfaltige Thätigkeit als Architekt und Bildhauer entfaltete und hier befonders für die Plaftik der beftimmende Künftler für ein volles Jahrhundert wurde. Es ift dies der Florentiner *Jacopo Sanfovino*, der jung fchon in Rom und Florenz den Einflufs Michelangelo's ftark auf fich wirken liefs. Als er nach dem Sacco di Roma 1527 nach Venedig kam, waren als Bronzebildner Riccio und Tullio Lombardi noch am Leben und in voller Thätigkeit, während in der Malerei die Hochrenaiffance fchon feit Jahrzehnten in ihrer höchften Blüthe ftand. Im Verein mit Tizian, mit dem der weltgewandte Florentiner fich rafch befreundete, hat er die Kunft Venedigs in wenigen Jahren umgeftaltet. In der Plaftik hielt der Barock Michelangelo's mit ihm feinen Einzug und erhielt fich ohne wefentliche Veränderung bis in das XVII. Jahrhundert.

Die beiden fchönften Statuen, welche die Ausftellung aufzuweifen hatte, Bronzefiguren faft in zwei Drittel Lebensgröfse, denen auch öffentliche Sammlungen kaum Ähnliches aus diefer Zeit an die Seite zu ftellen haben, wurden vom Grafen William Pourtalès, Vater des jetzigen Befitzers, vor mehr als 40 Jahren unter dem Namen Sanfovino's aus einem der venezianifchen Paläfte erworben und haben auf verfchiedenen Ausftellungen regelmäfsig diefen Namen getragen. Mit Sicherheit laffen fie fich aus dem reichen bildnerifchen Oeuvre des Künftlers nicht als Arbeiten desfelben beweifen; von dem ihm eigenthümlichen Einflufs Michelangelo's ift hier kaum eine Spur vorhanden. Die grofse, etwas pathetifche Haltung, die breite und einfache Behandlung des Nackten, bei liebevoller Beobachtung des Details, Verhältniffe und Typen zeigen vielmehr das Vorbild der Antike, freilich in durchaus freier Weife. Vor feiner Überfiedelung nach Venedig, namentlich in Rom, hat Jacopo ganz ähnlich gearbeitet; follten diefe Bronzen fchon dort ent-

ſtanden und nach Venedig mitgenommen ſein? Einen anderen Namen, wie den des Jacopo, wüſste ich nicht dafür vorzuſchlagen.

Die Richtung, die Sanſovino's ſpätere Art in der Bronzeplaſtik Venedigs verbreitet hatte, zeigte in der Ausſtellung eine reiche Zahl gröſserer und kleinerer Statuetten und Gebrauchsgegenſtände für Kirche und Haus. Am ſtärkſten bekundet ſich der Gegenſatz wohl in den groſsen Kaminböcken im Beſitz des Kaiſers, deren volle fleiſchige Geſtalten des Hercules und der Omphale an die Fülle der nackten Figuren vlämiſcher Maler des XVII. Jahrhunderts erinnern, die auch in den Drachengeſtalten der Sockel beſonders auffällig ſind. Wer der Künſtler ſei, vermag ich nicht zu ſagen.

Auf der Baſis dieſer beiden Geſtalten ſitzen ſpielende Putten, die für die venezianiſche Plaſtik des ſpäteren XVI. Jahrhunderts ſehr bezeichnend ſind. Ihre ſchlanken Leiber, mit kleinen Köpfen und Extremitäten, die in den Fingern und Zehen, in der Modellirung der Augen meiſt nur ſkizzirend behandelt ſind, ſind ſo recht das Gegentheil der Putten Donatello's und ſeiner Nachfolger: unkindlich und manierirt. In den ſpielenden und ſingenden Kindern (Frau Roſenberg u. A.), die beſonders beliebt geweſen ſein müſſen und die, bald ſo, bald ſo componirt, als Gruppen bis zu zwölf vorkommen, glaubt man (nach einzelnen bezeichneten Bronzen in Venedig und Florenz, oben im Thurm des Palazzo Vecchio) einen wenig bekannten venezianiſchen Bronzekünſtler vom Ende des XVI. Jahrhunderts zu entdecken: *Roccatagliata.* Dieſen muſicirenden Kindern entſprechen aber unter den Bronzen der Ausſtellung die Putten an den oben genannten Kaminſtändern und an einem Thürklopfer im Beſitz des Herrn J. Simon ſo vollſtändig, daſs wir auch dieſe Arbeiten danach dem Roccatagliata zuſchreiben müſsten. Die Verſchiedenheit im Übrigen läſst dies aber wenigſtens für die Feuerhunde keinesfalls zu. Wir haben hier vielmehr ſchon ein charakteriſtiſches Zeichen des Barock: den Mangel an Naturwahrheit und Naivetät, der ſich gerade bei der Darſtellung der Kinder zuerſt und in beſonders ungünſtiger Weiſe zeigt, bis in Flandern, unter Rubens' Einfluſs, eine neue Blüthe der Kinderplaſtik in Groſs und Klein entſtand. Daher ſind jene Kindergeſtalten vielmehr als typiſch für die Zeit vom XVI. zum XVII. Jahrhundert anzuſehen und finden ſich, mit geringer Veränderung, bei einer Reihe von venezianiſchen Künſtlern dieſer Epoche faſt in der gleichen Art.

Von den zahlreichen Schülern und Nachfolgern Sanſovino's waren ein paar elegante Statuetten (J. Simon) und einige kleine Skizzen (C. Hollitſcher) von *A. Vittoria* und ein bezeichneter wirkungsvoller Thürklopfer des ſeltenen *Giov. Ant. Tamagni* (Frau Hainauer) vertreten. Auch unter den übrigen zahlreichen Klopfern, Glocken, Leuchtern, Tintenfäſſern auf der Ausſtellung (im Beſitz von W. v. Dirkſen, A. v. Beckerath, H. Wallich, Frau Hainauer u. A.) wird der mit den Formen eines Paolo Veroneſe und Tintoretto vertraute Blick leicht verwandte und von dieſen abhängige Venezianer Bronzekünſtler der gleichen Zeit erkennen; nur iſt die Beſtimmung derſelben meiſt ebenſo ſchwer wie die der kleinen Bronzebildwerke um fünfzig oder hundert Jahre früher.



ROCCATAGLIATA (?) MUSICIRENDE PUTTEN. BRONZE. BES. FRAU M. ROSENFELD

Neben Padua und Venedig, welches in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts Padua ganz zurückdrängt, behält Florenz feine alte Bedeutung als Mittelpunkt der Bronzeplaftik; ja gegen Ende des XVI. bis in die zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts überflügelte Florenz Venedig wieder durch eine fehr grofse und vielfeitige, felbft für das Ausland arbeitende Künftlerfchaft. Aber während in Venedig ein Florentiner die zweite Blüthe der Bronzekunft heraufführt, bildet fich diefer Auffchwung hier vorwiegend durch die Heranziehung und den Einflufs von Ausländern, die damals in Florenz auch in anderen Kunftfächern (z. B. in der Goldfchmiedekunft) ftark befchäftigt waren. Was ein weltberühmter Künftler wie *B. Cellini* damals an Bronzewerken gefchaffen hat, ift nach Zahl und Einflufs nicht entfernt mit dem zu vergleichen, was der Vlame Jean de Boulogne (der faft nur unter feinem italienifchen Namen Giovanni da Bologna bekannt ift) feit feiner Überfiedelung nach Florenz hervorbrachte.

Nicht nur Michelangelo, deffen Genius eine derartige Kleinkunft widerfprach, auch feine Schüler und Nachfolger haben wenig Bronzeftatuetten oder Bronzegefäfse hinterlaffen. Ihr Streben ging auf das Grofse und Gewaltige; wenn fie, wie befonders Cellini, im Kleinen zu arbeiten hatten, fo bedienten fie fich der Edelmetalle, vor Allem des Goldes. Die verhältnifsmäfsig geringe Zahl von kleinen Bronzen, die im Anfang des Barock von geborenen Florentinern vorhanden find, find daher meift kleine Modelle zu grofsen Bronzen, flüchtig, aber doch ohne Frifche und fkizzenhafte Lebendigkeit. Durch *Giovanni da Bologna* kam die Statuette als folche, die nicht Skizze oder Studie, nicht freie fkizzenhafte Umbildung diefer oder jener Antike war, fondern im Kleinen fo durchgebildet wie die grofsen Bronzen, fo forgfältig cifelirt und patinirt wurde, wie es nur möglich war, zu einer felbftändigen Stellung innerhalb der Bronzeplaftik, zum Hauptfchmuck des Wohnzimmers der Mediceerfürften und der reichen Florentiner, wie der den Medici verwandten und befreundeten Familien, in deren Kunftkammern fie bald zu den

gesuchtesten Stücken gehörten. Diese nackten Venusgestalten, diese badenden, allegorischen und mythologischen Figuren, die Reiterstatuetten, die Pferde des Mediceer-Marstalls, die Gruppen des Raubes der Sabinerinnen, von Nessus und Deianira u. s. w., die meist in mehreren vorzüglichen Exemplaren in der Ausstellung vertreten waren (Eigenthümer: Frau J. Hainauer, die Herren Franz und Robert v. Mendelssohn, James Simon, Valentin Weisbach, A. v. Beckerath u. A.), sind aber auch so wenig wie die kleinen Skizzen und Studien der älteren Zeit von der grossen Kunst ganz unabhängig; auch sie wurden der Mehrzahl nach zunächst zum Schmuck der Paläste und Gärten der Mediceer im Grossen oder selbst Kolossalen, in Marmor oder häufiger in Bronze vom Künstler ausgeführt und dann erst in Folge ihrer Beliebtheit verkleinert oft zu Hunderten wiederholt, meist natürlich in der Werkstatt von Schülern. Unter ihnen wird *Tacca* besonders genannt für die zahlreichen Bronzepferde (mehrere im Besitz von Herrn Robert v. Mendelssohn). Die hervorragende Eigenthümlichkeit aller dieser Arbeiten, die sie zu allen Zeiten besonders beliebt machten, ist die Gefälligkeit der Erscheinung, die Geschmeidigkeit und Eleganz des Körpers, die Schönheit und Mannigfaltigkeit der Bewegung, deren Durchführung freilich auf Kosten naturalistischer Wahrheit geschah und wobei an die Stelle lebendiger Erfindung und Bewegung eine äusserliche reiche Belebung und glatte Eleganz trat.

Während die Statuetten von Giovanni's Schüler und Gehülfen Tacca (Mehreres auch in der Ausstellung) ganz dessen Charakter wiederzugeben trachten, hat ein gleichzeitig in Florenz von den Mediceern beschäftigter Landsmann, *Francavilla* (Lucas Francheville), mehr von der heimischen nüchternen Eckigkeit und reichen Gewandung bewahrt. Ein dritter Landsmann, *Elia Candido* (de Witte), von dem ein sehr charakteristisches Werk in dem Mercur mit dem Haupte des Argus (Frau J. Hainauer) vertreten war, ist erst kürzlich aus der Fülle mittelgrosser Bronzefiguren dieser Zeit im Bargello herausgefunden; durch stark betonte Musculatur und scharfe Gegensätze in der Bewegung ist er leicht von Giovanni zu unterscheiden, mit dem er früher verwechselt wurde. Sein Sohn *Pietro Candido* (bekannter als Pieter de Witte) wird im Norden wieder reinerer Niederländer; in ähnlicher Weise nimmt Adriaen de Vries, der den Stil des Giovanni da Bologna über die Alpen trägt, allmählich wieder mehr von nordischer Art an.

Dem *Adriaen de Vries* werden eine Anzahl von kleinen und ganz kleinen nackten weiblichen Figuren, fast regelmässig im Bad oder bei der Toilette, zugeschrieben, von denen zwei vorzügliche grössere Arbeiten (G. Reichenheim) sowie ein paar kleine Statuetten (J. Simon, Martin Liebermann u. A.) die Ausstellung schmückten. Die Bronzesammlung unserer Museen ist besonders reich an Arbeiten dieser Art, die bei stärkerer Anlehnung an die Antike eine grössere Einfachheit und Natürlichkeit vor den ähnlichen grösseren Bronzen Giovanni's voraushaben. Augenscheinlich sind mehrere Künstler aus der zweiten Hälfte des Cinquecento die Urheber dieser Gruppe der feinsten kleinen Bronzearbeiten dieser Zeit. Möglich dass Jugendarbeiten des Adriaen de Vries darunter sind, möglich auch dass eine oder die andere selbst auf Cellini zurückgeht, den man früher allgemein dafür in An-

fpruch nahm, foweit fie nicht gar als Arbeiten der Antike galten. Beide Künftler laffen fich aber nicht mit Sicherheit aus ihren beglaubigten Bronzen darin nachweifen. Sie bezeichnen daher nur die Richtung, in der wir die Verfertiger diefer Statuetten zu fuchen haben.

Diefe über die zeitliche Grenze der Hochrenaiffance fchon beträchtlich hinausgehenden Künftler wurden zur Ausftellung noch hinzugezogen, weil fie, in weit höherem Grade als die übrige Kunft der Zeit, durch ihr Schönheitsgefühl und ihren Anfchlufs an claffifche Vorbilder den Charakter der Renaiffance noch in fich tragen.

## DIE ITALIENISCHEN PLAKETTEN ❋ ❋ VON FRITZ KNAPP ❋ ❋ ❋

EINE Gruppe für fich in der Abtheilung der Kunftwerke in Bronze bildeten die Plaketten, kleine Bronzereliefs mit figürlichen Darftellungen, welche als Zierftücke zu den verfchiedenften Gegenftänden eine eigenthümliche Sonderftellung zwifchen den grofsen Bronzereliefs, den Medaillen, Niellen, Kupferftichen und der decorativen Goldfchmiedearbeit einnehmen. Wie alle diefe Kunftgegenftände beanfpruchen auch fie zur Würdigung der Feinheiten in der Durcharbeitung der kleinen Figuren, der Behandlung der Bronze u. A. eine liebevolle Betrachtung und einen ausgebildeten Sammlergefchmack. Hat man doch meift, wie bei den Kupferftichen »die Zuftände«, hier die verfchiedenen Nachgüffe nicht nur vom Original, wenn diefes noch vorhanden, fondern auch unter einander zu fcheiden.

Die Sammlerneigungen in Berlin auf diefe Delicateffen zu lenken, bedurfte es des Einfluffes der gelehrten Kreife, der Mufeen. Diefe mufsten führend vorangehen, was denn in glänzender Weife gefchah. Die erft gegründete Abtheilung für Bronzeplaftik wuchs in kurzer Zeit zu einer der hervorragendften derartigen Sammlungen an, und bald folgten Liebhaber diefen Bahnen. Es ift fo eine recht beträchtliche Anzahl fchöner Stücke, wie die Ausftellung zeigte, in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren nach Berlin gelangt. Mit wenigen Ausnahmen gehörten fie den Sammlungen von Frau Julie Hainauer und James Simon. Jede derfelben füllte mit den intereffanteften, forgfältig ausgewählten Stücken je einen Glaskaften.

Soweit diefe zierlichen Reliefs ihre alte Faffung bewahrt haben, find fie bald als Kufstafeln gefafst, bald zeigen fie als Schmuckftücke von Gebrauchsgegenftänden eine decorative Beftimmung. Genannt feien für die erftere Art nur die »Maria mit dem Kinde« (A. v. Beckerath) und »Chriftus als Schmerzensmann« (James Simon). Manche Geräthe waren mit Plaketten verziert, fo einige Mörfer; ein reizender Sockel (A. v. Beckerath); ein Tintenfafs (J. Simon); eine Lampe; »Amor liegend« auf dem Theil einer Schnalle (beide Sammlung Hainauer).

Leider jedoch ift der bei Weitem gröfste Theil der Plaketten losgelöft von dem Gegenftande, dem fie einft zum Schmucke dienten, und fo ift uns in den meiften Fällen die Möglichkeit, Rückfchlüffe auf die decorative Beftimmung und

Wirkung zu ziehen, benommen. Und doch mufste der Künftler damit rechnen, mufste es für die Behandlung in Hoch- oder Flachrelief, für die Patinirung, Tönung der Bronze ausfchlaggebend fein, welche Umrahmung fie umgeben, zu welchem Zwecke fie dienen follte. Es zeigen denn auch die beiden fchönften Stücke der Sammlung Hainauer, wie weit die Künftler in der Berechnung gingen. Beide Plaketten ftammen aus der nächften Umgebung *Donatello*'s und beweifen glänzend, welche treffliche technifche Hülfsmittel diefer erfte Bronzegiefser des Quattrocento feinen Schülern in die Hände gab.

Die eine in fehr flachem Relief ausgeführte grofse Plakette (Molinier, Les Plaquettes, Nr. 64) zeigt die »Madonna in Halbfigur«, das vor ihr auf der Brüftung ftehende Kind haltend. Das Motiv ift ebenfo donatellesk wie die Anbringung einer antiken Vafe hier rechts vorn und die Bildung eines Hintergrundes aus antikem Gemäuer; es ift ein fchon brüchiger, auf eigenthümlich dorifchen cannelirten Säulen ruhender Bogen gegeben. Freilich wirkt die Art, wie Mutter und Kind beide die Rechte declamatorifch, wie um fich zu präfentiren, ausftrecken — ein Motiv, das übrigens Donatello bei feinen Putten rechts oben an der Verkündigung in S. Croce zu Florenz giebt —, in der Wiederholung fchwächlich. Fehlt der Formenfprache auch die Kraft und Energie, die aus den Werken des Meifters fprechen — etwas von der Schwermuth feiner Madonnen ift auch hier in der leichten Kopfneigung zum Ausdruck gebracht —, fo befitzt der Künftler auf der anderen Seite einen ausgebildeten Sinn für das Malerifche. Jede fcharfe Umrifszeichnung ift gemieden bei mattem Flachrelief, und die Weichheit des Fleifches, die Zartheit der Modellirung find aufserordentlich. Fein find die Stoffe unterfchieden. Das leinene Kopftuch der Maria wie der Schleier zeigen viele und eckige Falten, während der wollene Stoff des Mantels weich, breit gegeben ift. Das Ganze ift fehr zart getönt, und leichte Halbfchatten beleben die Fläche. Einft wohl vergoldet, können wir uns das Relief als Einlage in einen Hausaltar oder Tabernakel denken, eingefafst von fchön ornamentirtem Marmor- oder Bronzerahmen.

Daneben beinahe roh wirkend, mehr fkizzenhaft in vollerem Relief, ift eine »Madonna im Rund« (Mol. 68) derfelben Sammlung. Bei tiefer Patina war es vielleicht mit dem andern Exemplar im Louvre eine Einlage in die Thüren eines Schrankes aus dunklem Holz. Auf Fernwirkung berechnet, find die Augen nur als Höhlen eingedrückt, Falten und Haare nur mit flüchtigen Strichen angedeutet. Reizende, auf verfchiedenen Inftrumenten muficirende oder Guirlanden haltende Engel umfchwärmen die auf dem Boden fitzende Mutter mit dem Kinde. Die Lebhaftigkeit der Figürchen, das Rund, das tiefe Sitzen der Madonna, endlich das Wappen der Pazzi im Kranz unten weifen auf einen Florentiner Schüler Donatello's. Das Berliner Mufeum befitzt in Nr. 702 eine ähnliche, auch mit folch zierlichen Mufikanten belebte, jedoch forgfältiger ausgeführte heilige Familie aus Donatello's Schule.

Nicht Florenz, fondern Padua follte zur eigentlichen Schule der Bronzeplaftik Donatello's werden. Seine Jahrzehnte lang von ihm geleitete dortige Giefswerkftätte

wurde zum Ausgangspunkt der ganzen oberitalieniſchen Bronzeſchule, die bald die gröſste Italiens wurde. Freilich tritt hier als wichtigster Factor bald die Antike hinzu. Das zeigen in hervorragendem Maſse die Werke *Riccio's*, des bedeutendſten Meiſters dieſer Richtung. Von ihm iſt aus der Sammlung Graf F. von Pourtalès eine ganz ausgezeichnete groſse Plakette, die »Anbetung der Könige« darſtellend (Mol. 29), ausgeſtellt. In der maſsvollen Behandlung und einfachen, ſchlichten Formenſprache ſcheint es ein Frühwerk des ſpäter leicht manierirten Meiſters. Der Künſtler, der viel von Donatello gelernt und übernommen, giebt in ſeinem phleg-



RICCIO. ANBETUNG DER KÖNIGE. BRONZE. BES. GRAF POURTALÈS

matiſcheren, oberitalieniſchen Temperament eine ruhigere Darſtellung. Er ſtellt die Figuren ſchlicht, aber beinahe langweilig neben einander entgegen der geiſtreichen freimaleriſchen Gruppirung, der Lebhaftigkeit und Plaſtik der Geſtalten des groſsen Florentiners. Riccio zeigt ſich darin ferner in der ſitzenden Madonna im Profil beeinfluſst von der Antike, der er manche Beigaben und Geſtalten entnimmt. Einflüſſe Donatello's und Mantegna's miſchen ſich auf der mächtig bewegten und auſsergewöhnlich lebhaft aufgefaſsten »Grablegung Chriſti« mit dem ſchräg ſtehenden Sarkophag (Mol. 221), in kräftigem Relief bei breiter Formengebung ausgeführt. Drei Exemplare davon waren ausgeſtellt. Figurenreicher, unbeſtimmter in den Formen gehalten und mit vielen antiken Beimiſchungen verſehen iſt die

»Beweinung Chrifti« Mol. (220), die in zwei Exemplaren vorhanden war. Ebenfalls von ihm ift ein »Hieronymus«, im Befitz von Frau Julie Hainauer (Mol. 76). Während Molinier die Plakette der Schule Donatello's zufchreibt, wurde fie neuerdings entfprechend einer Bezeichnung auf der Rückfeite einiger Exemplare mit Recht dem Riccio gegeben. Die Art, wie der Körper des nackten, knieenden Heiligen nach oben fich mehr und mehr vom Grunde löft, frei über die Relieffläche heraustritt, wie Kirche und Landfchaft hinten flach, dünn eingezeichnet find, findet fich auf manchen Plaketten Riccio's. Bei der forgfältigen Durchführung mufs der fehr dürftige Löwe bei Riccio, dem vorzüglichen Thierbildner, befremden. Gleichmäfsiger in der Behandlung des Reliefs ift ein fchönes Exemplar vom »Opferfeft«, im Befitz von G. Reichenheim (Mol. 233).

Von einem anderen bedeutenden Plakettenbildner, der fich im Stolz auf feinen entwickelten Stil *Moderno* nannte, war eine grofse Zahl fchöner Stücke ausgeftellt. Die Sammlung Julie Hainauer hatte beigefteuert drei grofsfigurige ovale Plaketten, den »Sturz des Phaethon« (Mol. 191), »Hercules und die lernaeifche Hydra« (Mol. 196) und »Orpheus unter den Thieren« (Mol. 210). Aus der Sammlung J. Simon feien genannt der fchlanke »David« (Mol. 158), der »Sebaftian« (Mol. 181) und der kraftvolle »Hercules und Antaeus« (Mol. 203). Alle diefe Stücke zeichnen fich aus durch die klare Darftellung, die fchönen, oft graziös bewegten nackten Figuren, denen man einen Einflufs der Antike nicht ableugnen kann. J. Simon befitzt noch eine Anzahl kleiner, aber fehr fein cifelirter Stücke, wie die »Maria mit dem Kinde« (Mol. 164) und »Auguftus und die Sibylle« (Mol. 185), ferner eine Reihe von Herculesthaten.

Von den übrigen Künftlern ift der *Caradoffo* genannte Meifter mit den »badenden Männern« in beiden Sammlungen mit dem runden Exemplar vertreten, von denen das bei J. Simon (Mol. 153) das beffere ift. Aus diefer Sammlung waren zwei *Ulocrino* zugefchriebene Stücke, ein »Sebaftian« (Mol. 246) und »Alexander und Ariftoteles« (Mol. 256). Dem *Lautitio di Perugia* wird das Siegel des Cardinals Giuliano de' Medici, fpäteren Papftes Clemens VII., gegeben (Sammlung Hainauer, Mol. 675).

Die feltenen Florentiner waren vertreten durch die als Kufstafel gefafste »Maria mit Kind« des *Michelozzo*, im Befitz von Martin Liebermann. Vielleicht ift auch die ftehende »Madonna« (M. Kempner und J. Simon, Mol. 532) von der Hand eines Florentiners. Sie mufs aufserordentlich verbreitet gewefen fein, da fie in Bronze wie Stucco (Berliner Mufeum 589 B), auf Kirchengewändern u. f. w. wiederkehrt.

Aus dem XVI. Jahrhundert waren von J. Simon noch eine ganze Anzahl Plaketten ausgeftellt. Im Übrigen hatte man die Stücke der fpäteren manierirten Meifter zurückgehalten. In der Art des *Benvenuto Cellini* find »fechs Reliefplatten mit mythologifchen Darftellungen«, in Goldblech getrieben, im Befitz von Guftav Salomon, eine gute Goldfchmiede-Arbeit.

## DIE ITALIENISCHEN SCHAUMÜNZEN ⁕ ⁕ VON JULIUS MENADIER

DIE Schaumünzen bilden nicht den kleinften Ruhmestitel der italienifchen Kunft der Renaiffance. Sie ftellen einen Gipfelpunkt dar in der Kunft, Portraitdarftellungen plaftifch zu geftalten, wie er vorher nur in der Blüthezeit der helleniftifchen Kunft und hinterdrein nicht wieder erreicht worden ift. Nachdem die Kunft der Medaillen über ein Jahrtaufend hindurch faft völlig brachgelegen, gelang es einem gottbegnadeten Künftler, ohne dafs er eigentlich Vorläufer aufzuweifen hätte, welche ihm die Wege gebahnt, mit dem erften Verfuch vollendete Kunftwerke zu fchaffen, welche für alle Zeiten muftergültig und vorbildlich fein werden oder zu fein berufen find. Zwar hat Francesco Carrara auf die Einnahme der Stadt Padua am 19. Juni 1390 zwei Medaillen prägen laffen, welche nach dem Vorbilde der römifchen Grofsbronzen, infonderheit des Vitellius, in vollendeter Weife hergeftellt, die eine das Bild des Vaters, die andere fein eigenes Bild tragen und für das Jahr 1401 bereits im Befitz des Herzogs Johann von Berry in einem Bleiabfchlag bezeugt, höchft wahrfcheinlich von dem Venezianer Stempelfchneider und Münzmeifter Marco Sefto herrühren; aber kein gleichartiges Stück ift ihnen gefolgt, foweit unfere Überlieferung reicht, fondern nur drei Stücke von gleicher Gröfse mit den Köpfen römifcher Kaifer und eine Anzahl kleinerer Bronzemarken find uns erhalten. Auch hat Guiffrey die Entdeckung gemacht, dafs bereits in den Schatzverzeichniffen des Herzogs Johann von Berry aus den Jahren 1414 und 1416 eine Reihe von grofsen gegoffenen Medaillen befchrieben ift, Medaillen mit den Bildniffen des Auguftus, Tiberius, Philippus, Conftantin und Heraclius, von denen wir Exemplare der beiden Letzteren noch befitzen, Medaillen, welche nach dem anfprechenden Urtheile J. von Schloffer's in Anlehnung an die mittelalterlichen Siegel von niederländifchen Künftlern herrühren; aber auch diefe find vereinzelt geblieben und haben keine Nachfolge gefunden. Die flandrifchen Künftler ftanden in einem regen Verkehr mit Oberitalien, und das Reiterbildnifs Conftantin's des Grofsen jener einen Medaille ift in einem der Sockelmedaillons der Certosa von Pavia wiederholt; es ift alfo nicht abzuweifen, dafs die flandrifchen Gufsmedaillen wie die Prägungen der Sefto's dem Vittore Pifano bekannt geworden, der gegen das Jahr 1380 geboren und im März des Jahres 1451 geftorben ift; trotzdem bleibt fein Verdienft um die Schaumünze der Renaiffance das nämliche. Erft dadurch, dafs er, der Maler, fich dem Gufsverfahren zur Herftellung von Portraitmedaillen zuwandte und fich zur Verfertigung des Modells eines nachgebenden Stoffes bediente, des Thones oder des Wachfes, der dem formenden Künftler keinen Widerftand entgegenfetzt, fondern, dem geringften Drucke nachgebend, feinem ganzen Wollen und Können Form und Wirklichkeit zu werden geftattete, erft durch fein Wirken ift die Renaiffancemedaille in's Leben gerufen. Dem durchfchlagenden Erfolge des grofsen Künftlers nacheifernd, hat dann die zahlreiche Schaar von gleichfalls ansehnlichen Künftlern,

tüchtigen Kunſthandwerkern und begabten Liebhabern die unvergleichliche Reihe von Schaumünzen geſchaffen. Freilich haben drei Vierteljahrhunderte ſpäter auch die deutſchen Künſtler Portraitmedaillen herzuſtellen begonnen, die gleichfalls als muſterhafte Kunſtwerke ſtets werden Anerkennung finden, Medaillen, die zwar auch gegoſſen ſind, deren Modelle aber nicht aus weichem Stoffe geformt, ſondern aus Holz oder Stein geſchnitten wurden. Die liebevolle Ausarbeitung der Einzelheiten, welche ſie zumeiſt auszeichnet, und das herzinnige Gemüth, welches ſich in ihnen bekundet, ihr deutſcher Charakter macht ſie vielfach liebenswerther als die italieniſchen Meiſterſtücke; aber an die Handwerkstechnik der Goldſchmiede und Bildſchnitzer gebunden, bleiben ſie doch an allgemeiner Vorbildlichkeit mit wenigen Ausnahmen hinter den Werken der frei formenden italieniſchen Bildner zurück. Das hat von Neuem die jüngſte Vergangenheit wieder gelehrt, in welcher nach verſchiedenen vereinzelt und unbeachtet gebliebenen Verſuchen die Technik der italieniſchen Renaiſſancemedaillen im Groſsen wieder aufgenommen iſt und zugleich in Paris und auch in Wien zu den ſchönſten Erfolgen geführt hat.

Dieſer unvergänglichen Gröſse haben es die italieniſchen Schaumünzen zu verdanken, daſs, nachdem Schadow auf Anregung des Weimarer Kreiſes die ſchöne Guſsmedaille auf Goethe geſchaffen, hinterdrein ſich eine anſehnliche Zahl Berliner Künſtler: Voigt, Afinger, Brandt, Janda, Lürſsen, Eberlein, Siemering und Begas, ſich in gleicher Weiſe verſucht haben. Aber erfolgreicher iſt der auf die Sammlung und Erforſchung der alten Originale verwandte Eifer in Berlin geweſen, der auch bereits länger als ein Jahrhundert anhält. Dem alten Möhſen verdanken wir die Grundlage unſerer Kenntniſſe, und Rudolphi hat ſchon im vergangenen Jahrhundert eine nennenswerthe Sammlung zuſammengebracht. Den reichſten Schatz, der überhaupt irgendwo vereinigt iſt, die Sammlung der Eliſa Bacciocchi, der Schweſter Napoleon's, Groſsherzogin von Toscana, hat ſodann B. Friedländer für Berlin gewonnen. Beide ſind, wie auch die vereinzelten Medaillen Dannenberg's, mit den Königlichen Sammlungen vereinigt. Seitdem haben ſich neue Sammlungen im Beſitze von Kunſtfreunden, der Herren Geheimer Regierungsrath Bode, Graf Dönhoff-Friedrichſtein und der Frau J. Hainauer, gebildet. Vor Allen aber hat Herr J. Simon eine achtunggebietende Reihe ſeltener Stücke und ſchöner Exemplare vereinigt.

Die älteſten Stücke unter den hier vereinigten Schätzen ſind die Schauſtücke auf Conſtantin den Groſsen und den griechiſchen Kaiſer Heraclius, die beiden Endglieder jener flämiſchen Medaillenreihe, für welche von Schloſſer wohl die richtige einheitliche Erklärung gewonnen hat mit der Annahme, daſs in ihr die hauptſächlichſten Wendepunkte in der Entwickelung der chriſtlichen Kirche, in den beiden allein erhaltenen insbeſondere die ſtaatliche Anerkennung des Chriſtenthums durch Conſtantin und die Rettung des Kreuzes durch Heraclius verherrlicht ſeien. Die erſtere bringt nämlich auſser dem Bilde des Kaiſers zu Pferde in der Weiſe der mittelalterlichen Reiterſiegel auf der Kehrſeite eine Darſtellung der chriſtlichen Kirche und des Heidenthums, verſinnbildlicht die eine durch eine ſchwer bekleidete und

mit einem Kopftuch versehene, die andere durch eine halbnackte Frauengestalt, einander gegenüber an dem Brunnen des Lebens sitzend, aus dem unter Blumen das Kreuz hervorragt, von jener mit den ausgestreckten Armen begrüsst, von dieser aber unter Abwendung des Hauptes zurückgewiesen; die letztere aber zeigt, auf der Mondsichel ruhend, das Bruſtbild des mit der dreifachen Krone geschmückten Kaisers, der, den Blick betend zu den Strahlen der Sonne aufwärts gerichtet, mit beiden Händen in den langen Bart greift, und auf der Kehrseite wiederum den Kaiser, wie er mit dem Kreuze in der Hand in einem Zeltwagen sitzt, der von drei Pferden nach rechts gezogen wird. Auf die religiöse Deutung weisen auch die verschiedenen griechischen und lateinischen Umschriften der Heracliusmedaille, wie namentlich das: MIHI ABSIT GLORIARI NISI IN CRVCE DOMINI NOSTRI IHV XPI von der Kehrseite der Constantinsmedaille.

Besonders reich sind sodann die Schöpfungen des *Vittore Pisano* vertreten, des ältesten und zugleich des höchststehenden unter den Künstlern der italienischen Gussmedaillen, und zwar mit einem Drittel des ganzen Werkes, mit elf Stück gegenüber einer Gesammtzahl von 31 bekannten Medaillen. Den Reigen eröffnet die Schaumünze auf den griechischen Kaiser Johannes VII. Palaeologus, im Jahre 1439 während des Concils von Ferrara entstanden. Sie zeigt auf der Hauptseite, von einer griechischen Umschrift umgeben, das Bruſtbild des Kaisers von der rechten Seite, das Haupt mit einer hohen spitzen Mütze bedeckt, und auf der Kehrseite den Kaiser zu Pferde, vor einem auf hohem Postamente errichteten Kreuze betend, begleitet von einem gleichfalls berittenen Pagen, der dem Beschauer den Rücken zuwendet. Die Darstellung eines Pferdes in der Verkürzung von hinten wiederholt sich noch kunstvoller gelöst auf der Medaille mit dem jugendschönen Kopfe des Domenico Malatesta Novello, Herrn von Cesena, deren Kehrseite das Bild des »DVX EQVITVM PRAESTANS« zeigt, wie er in öder Felslandschaft einen Crucifixus knieend umarmt und inbrünstig betet, und ihm zur Seite sein Reitpferd an einem Baum angebunden. Die Schaumünze auf den älteren Bruder Sigismund Pandulf Malatesta, Herrn von Rimini, die zufolge der Aufschrift im Jahre 1445 hergestellt ist, bringt den päpstlichen Feldherrn in schwerer Reiterrüstung, den Marschallstab in der erhobenen Rechten, zur Darstellung. In gleicher Weise erscheinen Philipp Maria Visconti (gest. 1447), Ludwig III. Gonzaga und Johann Franz Gonzaga nicht nur im Bruſtbilde auf der Hauptseite, sondern auch in voller Gestalt, schwer gerüstet, zu Pferde auf der Kehrseite der Schaumünzen. Dass der Künstler mit gleichem Geschick jugendliche Frauen im Bilde wiederzugeben vermocht hat wie die gewaltthätigen Kriegsmänner, beweist die Medaille auf die Cecilia Gonzaga vom Jahre 1447, die Tochter des Herzogs Johann Franz, deren Kehrseite eine halbbekleidete Jungfrau schmückt, bei Mondenschein auf einem Felsen sitzend und ein Einhorn zähmend, das Bild der Keuschheit. Von den bisher angeführten weicht die Medaille auf den Herzog Franz Sforza insofern ab, als sie in der kehrseitigen Darstellung nicht das Bild des Gefeierten wiederholt, sondern sich mit einigen Symbolen begnügt, Pferdekopf, Bücher und Degen. Darüber hinaus gehen die Stücke mit dem Bilde des Lionello von Este, unter denen

das auf feine Vermählung im Jahre 1444 mit dem durch Amor im Singen unterwiefenen Löwen befonders anziehend wirkt. Das herrlichfte aber unter allen feinen Werken bietet die zu den fpäteften zählende Medaille auf den König Alfons von Neapel vom Jahre 1449 in der LIBERALITAS AVGVSTA der Kehrfeite, dem Adler, der ftolz auf einem Baumftamm über dem getödteten Reh fitzt, es den vier ringsum lauernden Geiern überlaffend, einer Darftellung, in welcher der Geift der griechisch-unteritalifchen Kunft fich mächtig erweift wie in keiner zweiten.

Nächft dem Pifano ift fein Landsmann und jüngerer Zeitgenoffe *Matteo de Pafti* vielleicht der trefflichfte unter allen italienifchen Medailleuren; mit einigen feiner Schaumünzen auf den Sigismund Pandulf Malatefta, an deffen Hofe er lebte, fowie auf deffen Geliebte und fpätere Gemahlin, Ifotta von Rimini, reicht er nahe an den älteren Meifter hinan. Unter den hier vereinigten befindet fich die Medaille von 1446 mit dem Kopfe des Fürften und dem CASTELLVM SISMVNDVM ARIMINENSE in befonders prächtiger Erhaltung, fowie eine mit dem Kopfe der Ifotta und dem rechtshin fchreitenden Elephanten.

Der Ferrarefe *Antonio Marescoto*, der zeitlich an die beiden erften Künftler anfchliefst und ihnen auch in feinen Arbeiten verwandt erfcheint, ift mit den aufserordentlich feltenen Schaumünzen auf den Galeazzo Marescotti, den Herrn von Bologna, und den Ordensbruder Paulus Venetus vertreten, der auf einem niedrigen Schemel vor einem Todtenfchädel dargeftellt ift.

Von dem *Chriftophorus*, des Jeremias Sohn, aus Mantua liegen beide Medaillen vor, die feinen Namen nennen, fowohl das wahrfcheinlich erft nach dem im Jahre 1468 erfolgten Tode des Königs Alfons von Neapel gearbeitete Schaustück, auf welchem diefer auf einem Throne fitzend erfcheint, mit dem Schwert in der rechten und dem Pomum in der linken Hand, als Sieger mit einer Strahlenkrone gekrönt von der geflügelten Bellona und dem trophäenbefchwerten Mars, als auch das für die Renaiffance befonders charakteriftifche Werk mit dem Bruftbilde des Kaifers Auguftus, auf deffen Kehrfeite der den Caduceus tragende Kaifer die Rechte einer ihm gegenüberftehenden Frau mit einem Füllhorn reicht und in Nachahmung der alten römifchen Bronzemünzen das ehrwürdige S(enatus) C(onsultum) im Abfchnitte angeordnet ift.

Der fruchtbarfte aller italienifchen Medaillenkünftler des XV. Jahrhunderts ift der aus Mantua gebürtige *Sperandio*, der wechfelweife in Bologna und Ferrara an den Höfen der Bentivoglio und Efte und vorübergehend auch in Venedig in den Jahren von 1460 bis 1495 thätig gewefen ift. Durch Goethe und die ihn umgebenden Kunftfreunde einft als der hervorragendfte Künftler, felbft vor dem Pifano gefeiert, hat er hinterdrein ein um fo ftrengeres und doch wohl allzu ablehnendes Urtheil gefunden. In der That erreicht er die Erfindungsgabe und Geftaltungskraft, welche namentlich in den Kehrfeiten der Schaumünzen des Pifano zur Geltung kommt, bei Weitem nicht, bietet er vielmehr ftatt der unmittelbar verftändlichen Darftellungen des älteren Meifters nur ausgeklügelte Allegorien: aber die Gefichtszüge der von ihm zu portraitirenden Perfonen hat er doch trefflich aufzufaffen und zu geftalten

gewufst. Das lehren auch die hier vereinigten Schaumünzen auf den Sigismund von Efte, den Virgilius Malvitius zu Bologna und den Johannes Lanfredini. Dem Sperandio fchreibt W. Bode auch die hervorragend fchöne, nur in dem hier vorliegenden Exemplare bekannte einfeitige Medaille auf den Girolamo Savonarola aus vergoldeter Bronze zu, auf welcher der glaubenseifrige Mönch im Hüftbild von vorn über einem Cherub dargeftellt ift, mit der linken ein Evangelienbuch und eine Lilie und mit der etwas erhobenen rechten Hand ein Crucifix haltend, dem das kuttenbedeckte Haupt andächtig zugewandt ift. Vielleicht rührt von ihm auch die Medaille auf den Galeottus Martius, den berühmten Dichter, Mathematiker und Redner, wie ihn die Umfchrift bezeichnet, her. Sicher aber ift fein Werk die einfeitige vieleckige Plakette mit den einander zugewandten Bruftbildern des Herzogs Hercules I. von Ferrara und feiner Gemahlin Eleonore von Aragonien, der Prinzeffin von Neapel, deren rundes, von der Plakette felbft abhängiges Gegenftück, ausgezeichnet durch einen oberhalb des Fürftenpaares fchwebenden Cherub, an Stelle der vertieften Unterfchrift: HER. DVX die übliche Künftlerbezeichnung: OPVS SPERANDEI trägt.



SPERANDIO. HERCULES I. VON FERRARA UND SEINE GEMAHLIN ELEONORE. BRONZE. BES J. SIMON

Von norditalienifchen Künftlern, von denen bezeichnete Medaillen vorliegen, find befonders noch zwei hervorragende Männer zu nennen: der berühmte Venezianer Maler *Gentile Bellini* und der Mantuaner *Bertoldo di Giovanni*, bekannt durch feine Vermittlerftellung zwifchen Donatello und Michelangelo, welche beide auf den bildnisfrohen Sultan Mahomet II., der erfte im Jahre 1479, der zweite einige Jahre fpäter, Schaumünzen hergeftellt haben.

Den bisher behandelten find nun noch zahlreiche Medaillen anzureihen, deren Meifter fich nicht nennen und für die es zumeift fchwierig und bedenklich, bisweilen aber völlig müfsig ift, Künftlernamen aufzuftellen. Hervorzuheben find unter diefen die Schaumünzen auf den Marco Barbadigo, den Dogen von Venedig (1485 bis 1486) und auf den Bolognefen Domenico Garganelli, deren Kehrfeite ein Putto fchmückt, mit der rechten Hand den mit reicher Zier verfehenen Helm emporhaltend und mit der linken fich auf den Schild ftützend, und um ihnen auch eine Medaille mit einem weiblichen Bildnifs zur Seite zu ftellen, gilt es befonders die auf die Paula Gonzaga zu nennen, deren Kehrfeite zwei Frauen am Webftuhl zeigt.

Eine befondere Gruppe für fich bilden die *Florentiner* Medaillen, welche überaus felten mit einer Künftlerbezeichnung verfehen, durchweg ein kräftiges Relief aufweifen und befonders lebensvoll wirken. Da find nun in erfter Linie der dar-

gestellten Persönlichkeiten wegen die Schaumünzen auf die Mitglieder des Mediceerhauses zu nennen, auf den Lorenzo Magnifico und Julian den Zweiten. Schöner aber noch und überhaupt zu den schönsten aller italienischen Renaissancemedaillen zählend ist die auf den Filippo Strozzi, welche wegen der durchgehenden Übereinstimmung der Behandlung des Kopfes mit den Büsten des Benedetto da Maiano unzweifelhaft diesem Künstler zuzuschreiben ist. Die Hauptseite dieser Medaille ist vor etwa zehn Jahren auf einem starken Eisenstück im Kunsthandel aufgetaucht, das erst kürzlich noch von berufener Seite für das von dem Künstler selbst gefertigte Medaillenmodell erklärt worden ist. Aber eine Vergleichung dieses Eisens mit der Bronzemedaille zeigt auf den ersten Blick, dass jenes zahlreicher Feinheiten und besonders liebevoll und charakteristisch gepflegter Züge entbehrt, welche diese in solch hohem Masse auszeichnen und nicht etwa nur die Zuthat einer nach dem Guss vorgenommenen Ciselirung sind. In der Wiedergabe des Haares, der Wangenmuskeln und der Stirn- wie Nackenfalten sieht man unverkennbar die Bearbeitung eines weichen Materiales durch das Modellirholz. Wenn irgend Jemand, so muss es dem Benedetto, der die für die Ausführung in Marmor bestimmte Büste seines Gönners zunächst in Thon modellirt hat, fernliegen, für die durch Guss zu vervielfältigenden Schaumünzen ein Modell in Eisen zu schneiden, das aus technischer Nothwendigkeit aller Weichheit und Feinheit baar sein musste; und wenn irgend eine, so ist die Medaille des Benedetto in Wachs oder Thon geformt und vielleicht zunächst, um für die spätere Herstellung der Bronzegüsse ein festeres und widerstandsfähigeres Modell zu gewinnen, in Blei gegossen und vom Künstler selbst überarbeitet, wie dergleichen besonders künstlerisch bearbeitete Bleigüsse schon in den Schatzverzeichnissen des Herzogs von Berry aufgeführt werden und auch uns noch erhalten sind. Das Eisen ist, auch wenn es alt ist, jedenfalls nach der Medaille gearbeitet. — Von den Florentiner Medaillen auf weibliche Personen möge die auf die Cassandra Fidelis genannt werden.



SPERANDIO. SAVONAROLA. BRONZE. BES. W. BODE

Die italienischen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts treten hinter denen der voraufliegenden Zeit zurück, während dieses auf deutschem Boden erst die Anfänge bringt und schnell die Blüthe heraufführt. Gleichwohl sind auch in Italien noch vortreffliche Medaillenkünstler thätig gewesen und sind in allen Jahrzehnten

noch erfreuliche Werke entstanden. Auch in den Berliner Sammlungen sind sie mit schönen Stücken vertreten. Als solche ist zunächst die Medaille auf die Elisabeth Gonzaga, die Gemahlin des Guidobald von Montefeltro, hervorzuheben, welche mit der kehrseitigen Umschrift: »hoc fugienti fortunae dicatis« auf den Schicksalswechsel der Fürstin nach dem Tode ihres Gatten im Jahre 1508 anspielt und bald darauf von dem *Giovanni Christophoro Romano* gearbeitet sein wird. Weiter sind die Schaumünzen auf die Ippolita Gonzaga, Fürstin von Caraffa, namhaft zu machen, deren eine mit der von drei Hunden begleiteten Jagdgöttin auf der Kehrseite von dem *Leone Leoni* herrührt. Nicht minder zu schätzen wegen seiner Frauenbildnisse ist *Pastorino*, von dem hier eine einseitige Medaille auf die Lucrezia d' Este vorliegt. Als eine der gefälligsten Arbeiten ist ausserdem noch die Medaille auf die Laura Tortorina zu nennen. Die Schaustücke mit Frauenköpfen sind hier entschieden bevorzugt, doch sind auch einzelne hervorragende Männer mit solchen vertreten, der Kaiser Karl V. mit einer Medaille des *Giovanni Bernardi*, Papst Leo X., Papst Sixtus V. Die Medaille des *Johannes Faletro* auf den Presbyter Marcus ist durch die Darstellung der Kehrseite ausgezeichnet, welche vor einer Palme einen Stier zum Stosse gegen einen ihn ankläffenden Hund ausholend zeigt und damit an antike Motive mahnt. Als die zierlichste aber von allen ist die bislang unbekannte rechteckige Plakette aus dem Jahre 1585 zu bezeichnen, welche das Brustbild des Ludovicus Regius von Cremona im Alter von 35 Jahren und ausser dem Wappen auch den Stab des Aesculap zur Bezeichnung des Standes trägt.

Eine besondere Bedeutung ist schliesslich denjenigen Medailleuren beizumessen, welche die italienische Kunst über die Grenzen ihres Vaterlandes hinaustrugen und namentlich in Frankreich thätig waren. Der älteste unter diesen war wohl *Franciscus Laurana*, d. h. aus Laurana in Dalmatien stammend, welcher vorwiegend am Hofe des kunstfreundlichen René von Lothringen, des Titularkönigs von Sicilien, thätig war und hier nach anderen im Jahre 1464 auch die Schaumünze auf den Erstgeborenen des Königs, Johann, den Herzog von Calabrien, herstellte, deren Kehrseite den Erzengel Michael auf der Kuppel eines ionischen Rundtempels zeigt. Für wenige Jahre später, das Jahr 1468, ist uns die Thätigkeit des *Niccolò di Forzore Spinelli* im Dienste des Herzogs Karl des Kühnen von Burgund bezeugt; ihn wird das Antwerpener Bild Memling's darstellen und mit der Grossbronze des Nero in seiner Hand seine Kunst als Medailleur versinnbildlichen. Eine uns erhaltene Schaumünze zeigt auf der einen Seite den energischen Kopf Karl's mit Lorbeer bekränzt und auf der anderen den Widder, den Träger des goldenen Vliesses, zwischen zwei Feuereisen, den alten burgundischen Abzeichen und Zieraten der Ordenskette. Ein Menschenalter später haben dann Franzosen selbst in Abwendung von den älteren, in der Art der Siegel hergestellten Schaumünzen das italienische Vorbild nachgeahmt. Soweit nachzuweisen als die erste hat die Stadt Lyon im Jahre 1499 von dem *Nicolaus* und *Johann von St. Priest* eine Medaille modelliren und durch den Johann Lepere giessen lassen zur Begrüssung des Königs Ludwig XII. und seiner Gemahlin Anna von Bretagne. Die Brustbilder Beider sind auf die verschiedenen

Seiten vertheilt; der Löwe unter ihnen ist das Wappenthier der Stadt. Im Anschluss an altrömische Vorgänger preist die Umschrift den König, unter dem cesare altero gaudet omnis nacio. Schliesslich sei noch eine Erwähnung gestattet der Medaille der Luise von Valois, Gräfin von Angoulême, der Mutter des Königs Franz I., aus dem Jahre 1504, sowie der des Königs Franz I. selbst.

Damit ist die Übersicht zu Ende geführt. So knapp sie ist, wird sie genügen, darzuthun, wie in den hiesigen Sammlungen die italienischen Schaumünzen des XV. und XVI. Jahrhunderts charakteristisch vertreten sind, und sich in ihnen ausser vielen durch ihren Kunstwerth und ihre schöne Erhaltung gleich ausgezeichneten Stücken auch manch ein Kleinod befindet, das ausserdem durch seine Seltenheit hervorragt.



WESTFÄLISCHER MEISTER. ENGELGRUPPE. HOLZ. BESITZER J LESSING



MÖBEL UND SCULPTUREN AUS DER SAMMLUNG A. v. BECKERATH

## FLORENTINER HAUSMÖBEL DER RENAISSANCE ❋ ❋ ❋ VON WILHELM BODE ❋ ❋ ❋

DIE Hauseinrichtung unferer Vorfahren ift uns durch Nachbildungen und Reconftructionen aller Art völlig geläufig; die »Renaiffance-Zimmer« in den Kunftgewerbe-Mufeen, die Wohnzimmer mit Renaiffance-Möbeln in vielen hundert Häufern deutfcher Künftler und Sammler, die zahlreichen Publicationen über deutfche Möbel, voran G. Hirth's »Deutfches Zimmer«, haben in den weiteften Kreifen Sinn und zum Theil auch Verftändnifs für die Einrichtung des altdeutfchen Haufes verbreitet. Das kürzlich eröffnete Schweizer Landesmufeum in Zürich, die Schöpfung von H. Angft, bietet in feinen zahlreichen alten Schweizer Zimmern mit ihrer alten Einrichtung die treuefte, in jeder Beziehung mufterhafte Illuftration auch für das deutfche Wohnzimmer vom Mittelalter bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts. In Frankreich hat fich das Mobiliar der franzöfifchen Renaiffance faft noch mehr in den Wohnräumen eingebürgert als bei uns; es ift mit noch gröfserer Pietät gefammelt und confervirt worden, und die zahlreichen Publicationen find nicht nur durch Pracht, fondern vielfach auch durch Treue der Nachbildungen und wiffenfchaftlichen Werth vortheilhaft ausgezeichnet.

Für Italien müfsten wir, fo wird man von vorn herein annehmen, reiches Material in den Sammlungen und eine Fülle von ausgezeichneten Publicationen über

das Mobiliar aus der Renaiſſancezeit beſitzen, zumal von deutſchen Autoren; hat doch die Kunſt Italiens uns Deutſche zuerſt und am ſtärkſten gefeſſelt und übt noch immer in gleicher Weiſe ihre Anziehungskraft auf uns aus. Doch iſt grade das Gegentheil der Fall. Dank der Gleichgültigkeit, die man in Italien maſsgebenden Orts gegen Alles, was nicht hohe Kunſt iſt, bis heute an den Tag legt, dank dem Unverſtändniſs der früheren Beſitzer und der Unkenntniſs und Rückſichtsloſigkeit der groſsen Mehrzahl des kaufenden Publicums, der Privaten wie der Muſeumsvorſtände, die die Möbel für ihre Zwecke adaptirten und reſtaurirten, iſt das Material, aus dem wir uns eine richtige Vorſtellung über die Einrichtung des italieniſchen Zimmers zur Zeit der Renaiſſance machen können, verhältniſsmäſsig ſehr gering. Selten nur finden wir ein italieniſches Möbel dieſer Zeit, das nicht durch Waſchen, Wachſen, Poliren, wenn nicht durch gröſsere Reſtaurationen und willkürliche Zuſammenſtellungen in mehr oder weniger empfindlicher Weiſe beeinträchtigt worden wäre. Haben doch nur Wenige eine Ahnung davon, daſs die italieniſchen Möbel, auch wenn ſie nicht bemalt waren, regelmäſsig eine Tönung erhielten, ohne die ſie ſo reizlos ſind wie etwa ein Bild ohne Laſuren. Nur die Rieſenſpeicher, die ſich das South Kenſington-Muſeum benennen, haben in ihrem chaotiſchen Beſtand an unſchätzbaren Kunſtwerken aller Art auch zahlreiche italieniſche Möbel verſchiedenſter Gattung aufgehäuft, die durch ihre Vortrefflichkeit und vorzügliche Erhaltung einmal das beſte Material auch für die Behandlung dieſer Materie bieten werden, wenn ſie erſt durch eine günſtige Aufſtellung an's Tageslicht gebracht ſein werden

Beſonders erſchwerend iſt für das Studium der italieniſchen Möbeltiſchlerei auch der Umſtand, daſs wir über die Herkunft der wirklich guten Möbel, die uns erhalten ſind, ſehr häufig, wenn nicht bei der Mehrzahl, ſchlecht oder gar nicht unterrichtet ſind. Von altem Hausmobiliar iſt an Ort und Stelle ganz auſserordentlich wenig erhalten, und bei den in den Muſeen aufbewahrten Stücken iſt der Ort der Herkunft meiſt deshalb unzuverläſſig, weil die italieniſchen Händler, von denen ſie in der Regel erworben wurden, ſchon ſeit Jahrzehnten in ganz Italien ihre Waare zuſammenkaufen.

Die Berliner Renaiſſance-Ausſtellung hatte eine nicht unbeträchtliche Zahl grade von italieniſchen Möbeln aufzuweiſen, vorwiegend ſolche von Florentiner Herkunft, die es berechtigt erſcheinen läſst, hier wenigſtens kurz die Eigenart des florentiniſchen Hausmobiliars dieſer Zeit zu kennzeichnen und die Entwickelung der einzelnen Möbel kurz zu ſchildern.

Die behagliche Einrichtung des deutſchen Zimmers der Renaiſſance in ſeinem beſcheidenen Umfang mit den Holztäfelungen und Decken, den Kachelöfen und Einbauten und den mannigfaltigen Möbeln verleitet wohl, ſich die Einrichtung des italieniſchen Zimmers im XV. und XVI. Jahrhundert ähnlich, wenn auch prächtiger und monumentaler vorzuſtellen. Der Charakter des italieniſchen Wohnraums hatte aber mit dem des deutſchen ſo wenig gemein wie das Leben des Südländers mit

dem des Nordländers. Während diefer fchon durch das Klima mehr auf das Haus und enge niedrige Räume angewiefen ift, lebte der Italiener, damals noch mehr als heute, im Freien, auf den Strafsen, den Plätzen und in den Hallen, in den Kirchen, Rathhäufern und Zunfthäufern. Auch das italienifche Haus oder richtiger der ftädtifche Palaft und die Villa, die faft allein zu künftlerifcher Ausgeftaltung und Einrichtung kamen, befafsen daher weniger einen intimen als einen öffentlichen Charakter. In den Arkaden, im Hof mit feinen Hallen und in den anftofsenden Sälen fpielte fich das Leben der Italiener und ihres Anhanges vorwiegend ab. Die grofsen feftlichen Räume, für gelegentliche Aufnahme zahlreicher Perfonen beftimmt, konnten nur verhältnifsmäfsig wenige Möbel und nur folche von einfachem grofsem Charakter enthalten. Diefe beftimmten aber zugleich die Einrichtung der abgelegeneren Familienräume, der Zimmer in den oberen Stockwerken. Dafs die Fefträume meift nur bei Feften und Befuchen benutzt wurden und daher die Stoffe, Gobelins und feineren Möbel nur dann aus der Guardaroba herausgeholt wurden, machte den gewöhnlichen Eindruck der Paläfte noch weniger behaglich.

Art und Entwickelung des Mobiliars ift in den verfchiedenen Gegenden Italiens eine nicht unwefentlich verfchiedene. Am abweichendften ift fie in Venedig, fchon durch die befondere Bauart der Paläfte, durch das eigenartige venezianifche Leben und die Beziehungen zum Orient, von wo Venedig durch Jahrhunderte feine Stoffe und die im Hausrath fo wichtigen Teppiche, aber auch mancherlei Geräth bezog. Die Marken haben einen kräftigen, derben Stil, der bis gegen Ende des XV. Jahrhunderts gothifche Formen und Decoration fefthält. Noch in ftärkerem Mafse ift dies in Savoyen und Piemont der Fall, wo franzöfifcher Einflufs fich auf's Deutlichfte geltend macht. In Genua und an der Riviera zeigt die Renaiffancetifchlerei nahe Verwandtfchaft mit den füdfranzöfifchen Möbeln; Anfangs war Ligurien dabei der gebende, fpäter aber der nehmende Theil.

Die originellfte und weitaus bedeutendfte Entwickelung hat die Tifchlerei in Florenz gehabt, im Anfchlufs und unter der Einwirkung der gleichzeitigen hohen Kunft, insbefondere der Architektur und Bildfchnitzerei. In Florenz hat fie fich am mannigfaltigften und glänzendften entwickelt, hier hat fie künftlerifch weitaus das Bedeutendfte geleiftet. Von hier aus hat die Möbeltifchlerei in ganz Italien den beftimmenden Einflufs erhalten. Am nächften fteht ihr diefe in Rom zur Zeit der Hochrenaiffance in Folge der mafsgebenden Stellung Florentiner Künftler und Handwerker in Rom.

Im Mittelalter war das italienifche Wohnzimmer beinahe kahl. Wie heute noch im italienifchen Bauernhaus der grofse Herd den Mittelpunkt und feine Ummauerung den eigentlichen Aufenthaltsort der Bewohner in kalter und naffer Zeit bildet, fo war das Kamin von meift koloffaler Form das hervorragendfte Stück im Zimmer des mittelalterlichen Palaftes. An den Wänden liefen Bänke herum, die durch Auffchlagen der Sitze zugleich als Truhen benutzt werden konnten und auf denen grofse weiche Kiffen das Sitzen behaglich machten. Ein oder mehrere grofse lange Tifche ftanden vor den Bänken; daneben und am Kamin ftanden fchmuck-

lofe Schemel mit Strohgeflecht. In einem kleineren Zimmer bildete ein niedriges Bett von aufserordentlichem Umfange, mit hoher, ringsum laufender Stufe, die fowohl als Sitz wie als Truhe benutzt wurde, mit Ausnahme einzelner fchmucklofer Schemel und Stühle, das einzige Möbel. Zur Unterbringung der nothwendigften Geräthe und Gefäfse dienten in den Zimmern und Kammern offene, feltener gefchloffene Wandfchränke in den tiefen Mauern.

Die neue Zeit, die »Renaiffance«, liefs in diefer Einrichtung zunächft keine wefentliche Anderung eintreten; fie fand ihre Aufgabe nach diefer Richtung Anfangs in der Ausbildung der Kirchenmöbel. Das Chorgeftühl, der Bifchofsthron, das Lefepult, die Orgel, das Gefchränk und die Pulttifche der Sacrifteien, die Einrahmungen der Altarbilder u. A. m. erhalten in diefer Zeit, ganz befonders in Florenz, ihre einfachen, aber grofsen monumentalen Formen und werden aufser durch befcheidene Schnitzereien mit den fchönften Intarfien und gelegentlich auch durch Bemalung auf's Feinfte farbig belebt.

Erft in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts wird, mit dem Vordrängen der einzelnen Perfönlichkeit und der fcharfen Ausbildung des Egoismus, auch das Bedürfnifs für reichere und bequemere Ausftattung des Haufes lebendiger und allgemeiner. Zur Zeit der grofsen Mediceer und unter ihrem Vorgehen erhält das Florentiner Zimmer fein modernes Mobiliar; neue Formen, felbft neue Gattungen von Möbeln werden, den modernen Anforderungen an Comfort entfprechend, gefunden und ausgebildet. In diefer Entwickelung verräth fich deutlich der Einflufs der Kirchenmöbel in den ftrengen, geraden Formen, in der Anbringung von weniger, aber wirkungsvoller Schnitzerei, wie in der Vorliebe für Farbigkeit durch Bemalung, durch Vergoldung und namentlich durch eingelegte Arbeit in verfchiedenfarbigen Hölzern. Die weitere Entwickelung der Florentiner Möbeltifchlerei bafirt auf den Formen, wie fie in diefer Zeit gefunden wurden. Von entfcheidender Bedeutung wurde im zweiten und dritten Jahrzehnt des Cinquecento auch für die Richtung diefes Gewerbes die Thätigkeit Michelangelo's als Bildhauer und Architekt. Seine »Schreinerarchitektur«, wie Jakob Burckhardt Michelangelo's Innendecoration in der Laurentiana und in der Gruft der Mediceer bezeichnet, brachte für die Architektur ganz neue Formen und Gedanken, für die Möbeltifchlerei bot fie zugleich eine Fülle intereffanter und entwickelungsfähiger Motive. Daher der eigenthümlich barocke Zug in den Formen und namentlich in der Decoration der Möbel der Florentiner Hochrenaiffance. Die bewegte Form und ausdrucksvolle Ornamentik führt zum Verzicht auf die Farbigkeit der Möbel, welche jetzt ihre Naturfarbe behalten, freilich verftärkt durch farbige Beize und durch feingetönte Vergoldung einzelner hervorragender Ornamente. Erft nach der Mitte des Jahrhunderts werden die Formen wieder einfacher und ftrenger architektonifch, dadurch aber auch nüchterner und weniger malerifch. — Den Charakter und die Entwickelung der einzelnen Gattungen der Florentiner Möbel werde ich hier an einer Reihe guter und zum Theil ausgezeichneter Exemplare, welche die Ausftellung darbot, kurz darzuftellen fuchen.

Eins der intereffanteften und wichtigften Möbel der Renaiffance ift die *Truhe, cassa* oder *cassone*. Schon im Laufe des XIV. Jahrhunderts entwickelt fich allmählich aus der feftftehenden Wandbank, die, wie erwähnt, zugleich zur Aufbewahrung von Leinen und Anzügen verwendet wurde, die bewegliche Truhe; im XV. und bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts war fie recht eigentlich das Lieblings- und Prachtmöbel der Paläfte, ganz befonders in Florenz. Hier fcheint fie dem Bedürfniffe der grofsen Hofpitäler, Findelhäufer und ähnlicher Anftalten ihren Urfprung zu verdanken. Bei den bedeutenden Einnahmen derfelben wurde von vorn herein auf eine mehr oder weniger künftlerifche Ausgeftaltung Bedacht genommen. Unter einer Reihe folcher Truhen, die vor längerer Zeit aus den Magazinen von S. Maria Nuova in den Handel kamen, befanden fich charakteriftifche Beifpiele folcher Florentiner cassoni vom Ende des XIV. und Anfang des XV. Jahrhunderts. Sie find hoch, haben gewölbte Deckel, so dafs fie zum Sitzen nicht benutzt werden konnten, und zeigen einen auf gemaltem Grund mit Schablonen hergeftellten farbigen Decor; Reiter, ftilifirte Thiere und Pflanzen oder Ornamente bedecken die verfchiedenen Seiten und den Deckel; dazwifchen flache, bunt bemalte Bandeifen. Eine häufige und fehr eigenartige Gattung von Truhen, etwas jünger als die genannten, ift an der Vorderfeite mit einem prächtig vergoldeten Flachrelief gefchmückt, das mit Formen in Stuck hergeftellt wurde: Thiere, Pflanzen (zum Theil ganz wie die damaligen Stoffmufter gebildet), Embleme, Fabelthiere, gelegentlich reichere Darftellungen, namentlich Schlachten. Der gewölbte oder gefchweifte Deckel pflegt vergoldet zu fein und einen einfachen, durch Punzen oder in flachem Relief hergeftellten Decor zu haben; an den Schmalfeiten finden fich meift gemalte Ornamente und der eiferne Griff zum Tragen der Truhe. Die Vorliebe des Quattrocento für eingelegte Holzarbeit führte auch zur Anwendung derfelben auf den Schmuck der Truhen, die dann regelmäfsig von befonders edlem Aufbau und feiner Profilirung, wie von vollendet fchöner Zeichnung find.

Wie beliebt die Truhen in diefer Zeit waren und welchen Werth man auf diefelben legte, dafür geben die zahlreichen, mit Compofitionen von der Hand erfter Florentiner Maler gefchmückten cassoni das glänzendfte Zeugnifs. Neben berühmten Truhen-Malern, wie Dello Delli, haben Pefellino, Botticelli, Filippino, Piero di Cofimo und Andere Truhen decorirt, deren gemalte Wände heute als Gemälde die erften Galerien fchmücken und die in neuefter Zeit zu Preifen von 80000 bis 150000 Francs bezahlt worden find. Diefe echt monumentalen Kunftwerke, die befonders als Hochzeitsgefchenke beliebt waren, wurden an hervorragendem Platz der Zimmerwände aufgeftellt und zuweilen noch durch befondere, zierlich gearbeitete Unterfätze gehoben und zugleich gefchützt.

An allen diefen Truhen, den eingelegten wie den mit Gemälden gefchmückten, war die Schnitzarbeit höchftens auf ein befcheidenes Ornament der Einrahmung: Eierftab, Herzblatt und dergl. befchränkt. Der Schmuck der Truhen durch reiche Bildfchnitzerei fällt erft in die Zeit der Hochrenaiffance. Indem dabei die Schönheit des Holzes als folche und die künftlerifche Arbeit des Schnitzens zur

Geltung gebracht wurde, mufste auf die Farbigkeit durch Bemalung, Intarfia u. f. f. verzichtet werden. Durch kräftigere Profilirung, hohes Relief und bewegte Ausladungen erzielten die Künftler diefer Zeit eine ähnlich reiche und mannigfaltige Wirkung, wie fie ihre Vorgänger durch die Farbigkeit erreicht hatten. An den Ecken finden wir kräftig gebildete Masken, Wappen, Putten oder Sphinxe angebracht, in reiche Pflanzenornamente ausgehend, welche die Vorderwand bedecken, in der Mitte in der Regel eine Cartouche mit Wappen oder Emblem; der Deckel ift nach oben verjüngt und gleichfalls reich profilirt und gefchnitzt. Neben diefen üppigen Decorationsftücken kommen, fehr zahlreich, einfachere niedrige Truhen, meift Sitztruhen mit flachem Deckel vor, deren glattes oder mit mäfsig hohem Blattwerk verziertes vorderes Füllbrett von fchlichten, aber fehr feinen und wirkungsvollen Ornamenten eingerahmt ift.

Bei diefen verfchiedenartigen Truhen der Hochrenaiffance ift vielfach ein Theil der Ornamente vergoldet — »mit Gold aufgelichtet« (lumeggiato in oro), wie die Italiener es treffend bezeichnen. Dabei wurde das Gold regelmäfsig getönt, während das Holz nicht einfach in feiner Naturfarbe belaffen, fondern mit einem dem Holz verwandten bräunlichen Ton, durch Zumifchung einer durchfichtigen oder undurchfichtigen Farbe zum Wachs bei der Tränkung, gedeckt wurde. Dadurch vereinigt fich das Gold fo gut mit dem Holzton und diefer wieder mit den vereinzelten Farben oder Malereien, wo fich folche, im Anfange der Hochrenaiffance, noch an den Truhen finden; dadurch find die Möbel zu einander wie zur Farbe der Wände und der Stoffe des Zimmers regelmäfsig in feinfter Weife geftimmt worden. Leider ift diefer Ton, der durch das Alter an Tiefe und malerifcher Wirkung oft noch gewonnen hat, meift durch Wafchen, Wachfen und Ölen künftlich entfernt worden, da der Ungefchmack und Unverftand unferer Zeit den künftlerifchen Sinn der alten Meifter nicht zu begreifen vermochte.

Die Berliner Ausftellung hatte von den reichen Luxustruhen wie von den einfacheren Sitztruhen verfchiedene charakteriftifche Beifpiele aufzuweifen, von denen die Aufnahmen der Innenanfichten einzelne wiedergeben.

Neben dem cassone tritt die *cassetta* als ein eigenes Stück des Mobiliars in den Florentiner Paläften etwa um die Mitte des XV. Jahrhunderts auf. Schmuck, Hauben, feines Leinenzeug und dergl. wurden im XIV. und Anfang des XV. Jahrhunderts in kleinen Käftchen oder runden oder ovalen Schachteln aufbewahrt, die mit Stuck oder mit Malerei, nicht felten von hervorragenden Künftlern, gefchmückt wurden. Den wachfenden Anfprüchen genügten diefe Käftchen und Schachteln nicht mehr; es wurden Kaften daraus, die in der Form wie in der Decoration den grofsen Truhen nachgebildet wurden. Anfangs wurden fie mit farbigen Hölzern eingelegt oder mit Stuckornamenten bedeckt und vergoldet; feit dem Ende des Quattrocento wurden fie, in gleicher Weife wie die Truhen, aus Nufsbaumholz gefchnitzt, das leicht getönt und theilweife vergoldet wurde. Dem mäfsigen Umfange entfprechend, ift hier die Schnitzerei meift eine befcheidene; dafür ift aber die Feinheit in der Profilirung wie in der Durchbildung und in den Verhältniffen

eine ganz bewunderungswerthe. Ein klassisches Beispiel besitzt das Stadthaus von Siena in der Cassette mit der Wölfin, dem Wappenthier von Siena, von der Hand des Antonio Barile, leider durch Restauration verdorben. Einfacher, aber in den Verhältnissen und der Ornamentik mindestens von derselben Feinheit, ist ein solches Florentiner Kästchen von etwa 1500 im Berliner Kunstgewerbe-Museum, das vor zwei Jahren, als es erworben wurde, noch seine alte feine Tönung von Holz und Gold aufwies. Reicher, aber bereits etwas derber in der Wirkung, war eine solche cassetta der Ausstellung (im Besitz des Herrn W. von Dirksen), deren Wände mit Stücken von farbigem antiken Marmor eingelegt sind.



CASSETTE. HOLZSCHNITZEREI MIT MARMOREINLAGEN. BES W. VON DIRKSEN

Die Lostrennung der Truhe von der Bank machte die letztere nicht überflüssig, zumal die Truhe als Sitztruhe erst in späterer Zeit häufig wurde. Die Wandbank blieb in manchen Räumen, namentlich auf den Vorplätzen des Florentiner Hauses auch in der Renaissance die Regel; finden wir doch gelegentlich, wie am Palazzo Strozzi, sogar den Sockel des Hauses als umlaufende Bank gestaltet, zur gastlichen Aufnahme der Dienerschaft und des Volkes. Aus der Wandbank entwickelt sich aber um oder bald nach der Mitte des XV. Jahrhunderts ein besonderes Möbel, das in erster Linie als Sitzmöbel, daneben aber auch als Truhe diente, was in der italienischen Bezeichnung *cassapanca* treffend zum Ausdruck kommt. Auch dieses Möbel, der Stammvater unseres Sofa, ist specifisch florentinisch und nicht über Florenz hinausgekommen, wo es etwa ein Jahrhundert in Mode war. In seiner geraden Kastenform und den kräftigen Wänden trägt es besonders ausgesprochen den ernsten, kräftigen und monumentalen Charakter wie die meisten Florentiner Möbel der Renaissance. Auf vorspringendem Fussbrett steht der Unterbau in vollständig truhenartiger Form, der, gerade wie die Truhe, zur Aufbewahrung von Kleidern, Leinen und dergl. benutzt wurde; auf diesem Unterbau stehen die meist oben glatt abschliessende Rückwand und die Seitenwände. Im XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts ist die cassapanca fast ganz glatt, und die einfachen Ornamente sind regelmässig in Intarsia hergestellt; ein treffliches Stück derart steht im Oberlichtsaal der Renaissancesculpturen des Berliner Museums. Im XVI. Jahrhundert werden die Formen bewegter, die Profile stärker, die Ornamente werden durch Schnitzerei hergestellt, und Masken und Wappen werden an passenden Stellen angebracht. Durch grosse Kissen auf dem Sitz wie zu den Seiten und an der Rückwand wurde dieses Möbel zum Sitzen erst eigentlich benutzbar. Zwei solcher cassapanche, von

denen ſich verſchiedene in Berliner Beſitz befinden, waren von den Herren J. Simon und O. Huldſchinsky zur Ausſtellung gegeben worden.

Was die cassapanca im gewöhnlichen Zimmer, das war der *trono* im Staatsraum des Palaſtes der vornehmen Florentiner Familien. Wie heute in den Vereinigten Staaten Americas der Hausherr und ſeine Gattin an der Tafel durch ein paar hohe Lehnſtühle in patriarchaliſcher Weiſe ſich auszeichnen, ſo empfing das



CASSAPANCA. BES. O HULDSCHINSKY

vornehme Ehepaar in dem republicaniſchen Florenz ſeine Gäſte von einem erhöhten prächtigen Throne. Der Thron der Fürſtlichkeiten im Mittelalter wie in der Renaiſſance beſtand in einem reichen Seſſel oder einer mit prächtigem Stoff ausgeſchlagenen Bank, wohinter ſich ein Baldachin erhob. Florenz erfand für ſeine reichen Patricier ein eigenes Möbel: eine über zwei Stufen zugängliche Bank mit hoher Rückwand, die mit kräftigem Geſims abſchlieſst. Zu Anfang des Cinquecento kragt dies Geſims gelegentlich weiter vor und ruht dann auf zierlich gedrehten und geſchnitzten Säulen, die über den niedrigen Seitenwänden ſtehen. Von den wenigen erhaltenen Thronen dieſer Art zeigen die älteren bei beſcheidenen Profilen eingelegte Ornamente; die ſpäteren, aus den erſten beiden Jahrzehnten des Cinquecento, daneben in beſcheidenem Maſse Schnitzerei von feinſter Erfindung und Ausführung. In Italien ſind nur noch ein oder zwei dieſer vornehmen Florentiner Möbel erhalten; Deutſchland beſitzt wenigſtens eins aus dem zweiten Jahrzehnt des Cinquecento (faſt genau dem Thron in A. del Sarto's Geburt des Johannes in der Annunziata entſprechend), mit dem Wappen der Strozzi, jetzt im Fürſtlich Fürſtenbergiſchen Schloſſe Donaueſchingen. Ein kleinerer Thron, reich vergoldet und mit tiefblauer Farbe, deſſen Ornamente (im Geſims) in Stuck aufgetragen ſind, befindet ſich im Berliner Muſeum; er ſtammt aus Siena, und zwar, wie die noch durch die ſpätere Übermalung durchſchimmernden hebräiſchen Inſchriften in den Feldern verrathen, aus einer Synagoge. Die Ornamente im Charakter des Lorenzo Marinna beweiſen

auch feine Entftehung in Siena. Man nimmt an, dafs diefer Thron urfprünglich für einen Privatpalaft angefertigt und erft viel fpäter der Synagoge gefchenkt wurde. Wahrfcheinlicher fcheint mir, dafs er von vorn herein für diefe beftimmt war, wie überhaupt wohl die fchon aus gothifcher Zeit überkommenen kirchlichen Throne, die Bifchofsfitze zur Seite des Hochaltars, die Vorbilder für das ähnliche Möbel der Florentiner Paläfte wurden. Die ganz verwandte Form und ähnliche Decoration, wie die leitende Rolle, welche das Kirchenmöbel in der Schreinerkunft des XIV. und XV. Jahrhunderts einnimmt, machen dies wahrfcheinlich. Doch zeigen Bilder und Miniaturen, dafs auch die gothifche Zeit fchon den Thron, wenn auch in fchmuckloferer Form, als Zimmermöbel kannte.

Für die Form und Entwickelung des wichtigften Sitzmöbels, des *Stuhles*, find wir für Florenz für die Zeit der Renaiffance befonders fchlecht unterrichtet. Da namentlich aus dem XV. Jahrhundert von Originalen mit beglaubigter Herkunft nur verhältnifsmäfsig wenige erhalten find, fo find wir wefentlich auf Nachbildungen auf Gemälden und Stichen der Zeit angewiefen, die nach diefer Richtung unvollftändig und zum Theil felbft nicht recht zuverläffig find. Die Formen, welche feit dem Cinquecento fich beftimmt ausprägen: den Schemel, den eigentlichen Stuhl (ohne Seitenlehnen) und den Seffel, finden wir allerdings fchon im Quattrocento, aber ihre reichere künftlerifche Geftaltung gehört erft der vorgefchrittenen Zeit diefes Jahrhunderts an.

Der einzige bekannte Florentiner Schemel mit reicherem Schmuck aus diefer Zeit, jetzt im Befitz von Dr. Figdor in Wien, ift der aus Palazzo Strozzi ftammende Schemel, oben an der Lehne verziert mit dem Wappen Strozzi, genau in der Form und Ausftattung wie auf der Rückfeite der Medaille von Filippo Strozzi, alfo kaum wefentlich früher als 1490 entftanden. Und doch ift auch bei diefem in der Form, namentlich durch feine fchmale hohe Lehne fehr originellen Stück die Decoration faft nur auf jenes in flachem Relief oben an der Rücklehne angebrachte Wappen befchränkt. Das XVI. Jahrhundert hat dagegen den Schemel kaum weniger reich decorirt wie die Truhe, namentlich in Florenz, wo diefer Schmuck wieder in Schnitzerei ausgeführt wurde, deren Wirkung man gelegentlich noch durch ftellenweife Vergoldung zu heben wufste. Bis auf den eigentlichen Sitz und die Innenfeiten der Bretter ift in der Regel der ganze Stuhl auf's Reichfte gefchnitzt; meift mit Ornamenten, welche die betreffenden Theile in ihrer befonderen Bedeutung gut charakterifiren. Stehen ein Dutzend diefer Schemel dicht neben einander, wie z. B. im Kenfington-Mufeum, das auch von diefen Möbeln eine Fülle der allerfchönften in tadellofefter Erhaltung befitzt, fo ift die Wirkung wohl eine zu reiche, überladene; aber in den grofsen, nach unferem Gefchmack faft leeren Räumen der Florentiner Paläfte, wo fie an den langen Wänden und um den grofsen Tifch gruppirt waren, war ihre Wirkung eine wohl berechnete und feine.

Der Seffel der Renaiffance hat fich aus dem alten Klappftuhl entwickelt. Der ganz aus Holzftäben zufammengefetzte Klappfeffel, mit beweglichem Sitz und abnehmbarer Rücklehne, der in Italien fogenannte Savonarola-Stuhl, von der

modernen deutfchen Möbeltifchlerei als Luther-Stuhl bezeichnet, hat gleichfalls im XV. Jahrhundert feine künftlerifche Form erhalten. In Florenz wurde aber diefer X-Stuhl in feinem einfachen kräftigen Gerippe (zuweilen aus Eifen mit Bronzekugeln) regelmäfsig vom Tapezierer bekleidet; durch ihn ift er mit Stoffen, Litzen, Franfen, Quaften, vergoldeten Bronzenägeln und Kugeln oben auf der Rückwand in jener prächtigen und zugleich gefchmackvollften Weife ausgeftattet, von der unfere moderne Tapezier-Kunft leider keinen Begriff mehr hat. Während der Schemel vor Allem als Efsftuhl diente, war diefer Seffel fowohl als Ruhefitz wie als Arbeitsftuhl beftimmt. Auf einem Caffone-Bild von etwa 1480 fehen wir einen zierlichen Bronzefeffel diefer Form auch einmal als Efsftuhl verwandt. Von den mit Elfenbein eingelegten Seffeln (»alla Certosina«), die vornehmlich in der Lombardei gearbeitet wurden, wie von den mit flacher Schnitzerei und Kerbfchnitt decorirten Klappfeffeln aus dem Venezianifchen und den Marken ift uns eine nicht unbeträchtliche Zahl erhalten; folcher Polfterfeffel in X-Form von Florentiner Herkunft laffen fich dagegen nur wenige in ihrer alten Form und Ausftattung nachweifen.

Eine andere Art Seffel, der Wandfeffel — wie man ihn nach feiner Beftimmung, gleich der cassapanca regelmäfsig an der Zimmerwand zu ftehen, nennen darf —, ift vom eigentlichen Stuhl nur durch die Armlehnen, höhere Rücklehne, gröfseren Umfang und die dadurch bedingte gröfsere Einfachheit und Monumentalität verfchieden. Auch er ift in Florenz, wo er erft in der Hochrenaiffance auftritt, regelmäfsig in reicher Weife mit Stoff, meift mit rothem Sammet, feltener in Leder bezogen und durch entfprechende Paffementeriearbeiten ausgeftattet. Faft die ganze Rücklehne und der Sitz, welcher (bei fehlendem Querholz) bis beinahe zur Mitte des Untergeftells fich herabzieht, find mit Stoff befpannt; Querhölzer, in der Regel auch die Lehnen u. f. f., find unbezogen, kräftig, gerade und beinahe ganz glatt gehalten. Von ihrer vornehmen Wirkung geben eine Anzahl folcher Seffel im Befitz des Herrn Richard von Kaufmann den richtigen Begriff. Freilich erfcheinen fie uns heute etwas fteif und unbequem; aber man darf nicht vergeffen, dafs fie durch ein weiches grofses Kiffen, das man in das Kreuz fchob, fehr viel bequemer gemacht wurden.

Der eigentliche Stuhl behält bis in die Hochrenaiffance feine einfache Form und Ausftattung. In der Regel ift der Sitz mit Stroh geflochten (dann häufig mit einem Kiffen darauf), im Palaftzimmer mit koftbarem Stoff bezogen. In der Hochrenaiffance erft wird die Rücklehne durch Einführung einer Galerie aus zierlichen gedrehten Stäbchen und durch Schnitzerei an den Querhölzern reicher gefchmückt. Die beiden niedrigen Stühle der Ausftellung, von denen wenigftens der kleinere ficher florentinifchen Urfprungs ift, zeigen, wie Zweckmäfsigkeit, Verhältnifs und ausdrucksvolle Verzierung auch bei reicher und origineller Ausführung faft immer in glücklichfter Weife gewahrt bleiben. Der gröfsere (in verfchiedenen Exemplaren vertretene) Stuhl hat noch ein befonderes Intereffe dadurch, dafs er nicht nur ftellenweife vergoldet, fondern (zur Hebung der Schnitzarbeit) auch theilweife

bemalt ist. Wie die Farben zu dem getönten tiefen Nussbaumholz und zum Gold gestimmt sind, bekundet wieder den echt künstlerischen Sinn der Zeit.

Die Räume eines modernen vornehmen Hauses, selbst wenn sie nicht von dem ausserordentlichen Umfang sind wie die Hauptzimmer der Florentiner Paläste, würde man sich nur »wohnlich« eingerichtet denken können mit einer Reihe von »Etablissements« um mehr oder weniger grosse Tische inmitten des Zimmers oder in den Ecken und an den Wänden desselben. Die Library im modernen englischen Hause, namentlich im Landhause, die allein an Umfang einigermassen den Verhältnissen italienischer Palasträume nahe kommt, hat eine Einrichtung der Art zum beliebtesten Raum im englischen Hause gemacht; und Ähnliches gilt vielfach von der Halle. Die Italiener der Renaissance, selbst in der an Luxus gewöhnten späteren Zeit, kannten ähnliche Bedürfnisse nicht. Für sie musste das Zimmer vor Allem geräumig sein zur Aufnahme der Gäste und Versammelten; auf »Gemüthlichkeit« wurde kein Anspruch gemacht. In der Regel finden wir daher im Florentiner Wohnzimmer nur *einen* Tisch, viereckig und von länglicher Form, kaum so breit als unsere modernen Tische, aber von bedeutender, selbst ausserordentlicher Länge, gewöhnlich zwischen 2 und 4 m. messend. Nach dieser Form und Grösse sollte man annehmen, diese Tische hätten in erster Linie für die Tafel gedient; dies scheint aber regelmäsig nicht der Fall gewesen zu sein. Um daran zu essen, sind fast alle diese Tische zu hoch; auch sind sie meist zu schmal für eine Tafel (gewöhnlich sind sie kaum 1 m. breit). Dafür scheinen, nach Bildern und Holzschnitten zu urtheilen, innerhalb der Familie einfache Tische, bei grösseren Gastereien starke, über Böcke gelegte Bretter gedient zu haben, die durch die grossen, fast bis zum Boden herabhängenden und über Teppichen liegenden prächtigen leinenen Tafeltücher bedeckt wurden. Auch zum Schreiben wurde der grosse Zimmertisch in der Regel nicht benutzt; schon seit dem frühen Mittelalter hatte der Schreibtisch seine besondere Form und regelmäsig auch einen besonderen Raum, aus dem mit der Zeit die Bibliothek wurde. Diese Form, aus den Miniaturen und Gemälden, namentlich mit den Darstellungen der Kirchenväter, allgemein bekannt, ist die des Schreibpultes, vielfach mit verschliessbaren Fächern zu den Seiten des Sitzes und mit schmalem schrägen Pult zum Schreiben. Erst im XVI. Jahrhundert begann man allgemein, diesen Auffatz für sich zu gestalten, um ihn, als kleines zierliches Schreibpult in eingelegtem Holz oder mit fein ornamentirtem Leder oder Stoff ausgeschlagen, zur Benutzung in jedem Raum und auf jedem beliebigen Tisch geeignet zu machen. Von diesen kleinen Auffatz-Schreibpulten sind uns eine Reihe selbst noch aus dem XV. Jahrhundert erhalten, während ich mich nicht erinnere, von den älteren vollständigen Schreibpulten ein Original gesehen zu haben.

Der Florentiner *Zimmertisch*, wenn ich ihn so nennen darf, hat seinem Umfang entsprechende monumentale Formen. Er ruht auf zwei mächtigen Doppelfüssen nach antiken Vorbildern: breiten, reich ornamentirten Platten, die nach aussen jederseits kräftig ausgeschweift in eine Löwentatze ausgehen und oben unter der Platte gewöhnlich mit einem Löwenkopf oder einer Maske decorirt sind. Im XV. Jahr-

hundert ſind dieſe Tiſche (vorläufig wohl nur für die Räume im Erdgeſchoſs) auch aus Marmor, im XVI. Jahrhundert gelegentlich aus Bronze und Marmor. Sind ſie, wie in der Regel, aus Holz, ſo fehlt bei gröſserem Umfange zwiſchen den Beinen ſelten das Querholz, die »traversa«, und der Übergang zur Platte wird meiſt noch durch einen Unterſatz, der direct auf den Beinen aufliegt, vermittelt. Beide pflegen in der Hochrenaiſſance, wie Füſse und Plattenrand, ſehr reich decorirt zu ſein. Gelegentlich, namentlich bei groſsem Umfange der Tiſche, erhielt dieſelbe entweder ein drittes Bein in der Mitte, oder das Verbindungsſtück zwiſchen den Beinen wurde, ſtatt in die Mitte oder nahe unter die Tafel, an den Boden verlegt, ſo daſs es als flache Platte unmittelbar auf dem Boden aufruhte und zu der Deckplatte ein glückliches Gegengewicht bot. Ein groſser Tiſch, jetzt in americaniſchem Privatbeſitz, von dem Ihre Majeſtät die Kaiſerin Friedrich in Friedrichsſtein eine Copie beſitzt, giebt wohl die vortheilhafteſte Anſchauung von dem Geſchmack und dem architektoniſchen Sinn der Florentiner Möbeltiſchler des Cinquecento. Daſs auch hier die Naturfarbe des Holzes nicht rein zur Geltung kam, ſondern mit einer dünnen rothbraunen Farbe gedeckt wurde, dafür iſt der groſse Tiſch in dem Oberlichtſaal der italieniſchen Sculpturenſammlung des Berliner Muſeums ein charakteriſtiſches Beiſpiel, eine venezianiſche Arbeit bald nach der Mitte des Cinquecento in dem ſtark von Florenz beeinfluſsten ſogenannten Sanſovino-Stil.

Kleinere Tiſche, die geeignet waren, im Zimmer ihren Platz, wenn nöthig, zu ändern, kamen mit den wachſenden Anſprüchen allmählich auf. Im Quattrocento ſind dieſe Tiſche, von denen nur einige wenige von Florentiner Herkunft nachweisbar ſind, meiſt gleichfalls von kräftigen Formen: mit ſtarker, gewöhnlich runder Platte, einem Fuſs in der Form einer ſchlanken Vaſe mit achteckigem Unterſatz oder ähnlich. In den Marken, wo dieſe Tiſche häufiger vorkommen, pflegt die Platte achteckig zu ſein und auf drei kräftigen in der Mitte zuſammenſtoſsenden Löwenbeinen aufzuruhen. Im Cinquecento werden dieſe kleineren Tiſche leichter und reicher in der Decorirung; gewöhnlich ſind ſie im Aufbau den gleichzeitigen groſsen Tiſchen ähnlich, erſt gegen Ende des Jahrhunderts kommen ſolche mit vier ſchlanken Beinen mehr in Gebrauch.

Der eigentliche Schrank, in den Sacriſteien und zum Theil auch in den öffentlichen Bauten unentbehrlich und mannigfach entwickelt, war im italieniſchen Wohnhaus der Renaiſſance beinahe unbekannt. Statt des Kleider- und Wäſcheſchrankes diente dem Italiener die Truhe; als Bücher- oder Vorrathsſchrank benutzte er Vertiefungen in der Wand, die meiſt offen waren. Nur die *Credenz* iſt auch für Italien ein beliebtes Möbel, das ſchon in der Frührenaiſſance ſeine feſte charakteriſtiſche Form erhält, als einſtöckiger, breiter mehrthüriger Schrank von mäſsiger Höhe, welche geſtattet, die obere Platte als Servirtiſch zu benutzen. Dieſe Form behält die Credenz bis zur Barockzeit faſt unverändert bei; der wirkungsvolle architektoniſche Aufbau iſt nur durch ſchlichte Profile und Ornamente ausgedrückt: anfangs meiſt durch Intarſien, ſpäter durch Schnitzerei. Unter mehreren ſolcher Credenzen, welche die Renaiſſance-Ausſtellung aufzuweiſen hatte,

giebt die auf S. 113 abgebildete ein gutes Florentiner Beifpiel vom Ende der Hochrenaiffance.

Eine reiche prächtige Belebung erhielt die Credenz bei Feften, indem auf zwei oder drei übereinander aufgeftellten, mit Stoff bezogenen Auffätzen das Tafelfilber fowie Prachtftücke in Majolika zur Schau geftellt wurden. Eine Reihe von Truhenbildern und Holzfchnitten geben uns davon ein anfchauliches Bild.

Ein ftattliches Möbel der Ausftellung (aus dem Befitze des Herrn O. Huldfchinsky), das in der Mitte des Oberlichtfaals Platz gefunden hatte, ift in Form und Decor den Credenzen faft gleich, nur ift es ringsum decorirt; es war alfo zu freier Aufftellung beftimmt. Nach zahlreichen noch an Ort und Stelle erhaltenen ähnlichen Möbeln (jedoch meift von wefentlich gröfserer Längenausdehnung) haben wir darin einen jener Schranktifche zu fehen, wie fie die Sacrifteien und Bibliotheken in Italien feit dem Anfange der Renaiffance aufweifen.

Aus der Credenz entwickelt fich im fpäteren XVI. Jahrhundert der kleinere zwei- oder felbft eintheilige niedrige Schrank, der Commode des Rokoko entfprechend, welcher in Aufbau und Ornamentation im Wefentlichen der Credenz entfpricht (Beifpiele in der Ausftellung aus den Sammlungen J. Simon und A. v. Beckerath).

Unferem modernen Schrank am ähnlichften ift der *Schreibfchrank*, entftanden im Laufe des Quattrocento mit der Verallgemeinerung der Fertigkeit im Schreiben, theils aus dem Bedürfnifs zur Aufbewahrung der Briefe und fonftigen Scripturen wie der Schreibutenfilien, theils aus dem Wunfch, alle diefe Sachen beim Schreiben fofort zur Hand zu haben. Die Form diefes altitalienifchen Schreibfchrankes, der richtiger noch als florentinifch zu bezeichnen wäre, ift bis zu unferer Zeit faft unverändert geblieben. Von mäfsigem Umfang, faft doppelt fo hoch als breit, befteht er aus einem oberen und einem unteren Theil. Der untere Theil, ausnahmsweife und in früherer Zeit in Tifchform, gewöhnlich als zweiflügeliger Schrank geftaltet, trägt den etwas einfpringenden oberen Theil von nahezu gleicher Höhe, der hinter einer nach unten aufklappenden Platte, welche geöffnet als Schreibtifch dient, die zahlreichen kleinen Fächer zur Aufnahme der Brieffchaften u. f. f. enthält. Die früheften mir bekannten Möbel diefer Art find meift reich und gefchmackvoll in Intarfia verziert; in der Hochrenaiffance fuchten die Tifchler grade an dem Schreibfchrank ihrer Luft im Schnitzen befonders genug zu thun, der Werthfchätzung desfelben durch ihre Auftraggeber entfprechend. Leicht thaten fie hier fogar des Guten zu viel, wie jene eigenthümliche, vor ein paar Jahrzehnten fehr gefchätzte Gattung von Schränken aus tiefgetöntem wirkungsvollen Nufsholz mit pfeilerartig an den Seiten des Oberfchränkchens über einander aufgebauten Gruppen von kleinen Figuren und ähnlich behandeltem figürlich decorirten Gefims beweift. Wenn auch die befferen diefer Schränke im Aufbau und Ton, in den Verhältniffen und Profilen von vornehmer kräftiger Wirkung find, fo reichte zu folchen figürlichen Darftellungen die Körperkenntnifs der braven Florentiner Tifchler denn doch in der Regel nicht aus. Als befonders fchön find

mir ein Paar folcher Schreibfchränke in der Eremitage zu St. Petersburg (aus der Sammlung Bafilewski ftammend) in der Erinnerung. Die ornamental decorirten Arbeiten, obgleich zuweilen auch überreich gefchmückt, verdienen vor diefen figürlich decorirten regelmäfsig den Vorzug.

Zur gelegentlichen Ausftattung des Florentiner Zimmers gehört der *Büften-ftänder* und der Wandfpiegel. Beide treten erft um die Wende des XV. zum XVI. Jahrhundert auf. Die Büfte des Quattrocento, die regelmäfsig glatt unter den Schultern oder unter der Bruft abgefchnitten zu werden pflegte, fand ihren Platz auf den Gefimfen der Kamine oder der Thüren. Erft als man von der Bruft nur noch einen Ausfchnitt gab und diefen auf einen kleinen fchmalen Sockel ftellte, war die Aufftellung der Büfte auf einem hohen Ständer und dadurch an jedem geeigneten Platze des Zimmers gegeben. Diefe Ständer find im XVI. Jahrhundert regelmäfsig aus Holz gefchnitzt und werden durch zwei fchmale, nach oben fich etwas verjüngende, fchräg gegen einander geftellte und durch einen flachen fimsartigen Auffatz verbundene Bretter gebildet, welche unten in Löwenfüfse ausgehen und ausdrucksvoll in mehr oder weniger flachem Relief verziert find. Die Ausftellung bot ein paar treffliche Beifpiele von Florentiner Arbeit aus der Mitte des Jahrhunderts; das eine, aus kaiferlichem Befitz, mit einfacherer kräftiger Schnitzerei und tief getönt, das andere reicher in flachem Relief decorirt und heller im Ton bei theilweifer Vergoldung, aus dem Befitz des Herrn Adolf von Beckerath.

Der Handfpiegel, für die Befriedigung der menfchlichen Eitelkeit das unentbehrlichfte Stück und daher fchon von den älteften Culturvölkern angefertigt und künftlerifch oft auf's Reichfte ausgeftattet, war auch im ganzen Mittelalter ein beliebtes Prunkftück. Der *Wandfpiegel* fcheint dagegen erft gegen den Ausgang des Mittelalters aufgekommen zu fein; konnte doch die polirte Metallplatte nur klein fein und, nach Erfindung des Spiegelglafes, auch diefes nur in fehr kleinem Umfang hergeftellt werden, fo dafs fie für eine gewiffe Entfernung und bei nicht befonders fcharfem Licht, die mit dem Wandfpiegel unzertrennlich find, wenig verwendbar waren. Der convexe Glasfpiegel, der im Norden mit dem Anfang des XV. Jahrhunderts auftritt und aus Jan van Eyck's Doppelbildnifs des J. Arnolfini und feiner Gattin jedem Kunftfreunde bekannt ift, war mehr geeignet, ein malerifches Kleinbild des Zimmers zufammenzufaffen als die menfchlichen Züge wiederzugeben; zur Toilette war er fo gut wie ungeeignet.

In Italien ift daher der Wandfpiegel, foviel ich weifs, erft im Laufe des XV. Jahrhunderts, mit der Vervollkommnung der Herftellung und Politur gröfserer Metallplatten, aufgekommen, und zwar gerade in Florenz. Dem Bilderrahmen der Beftimmung nach fehr verwandt, hat der Wandfpiegel mit diefem die reiche und gefchmackvolle Erfindung wie die ftilvolle und höchft vollendete Durchbildung gemein, ift aber doch wieder eigenartig geftaltet. Der Rahmen, der das koftbare Bild umgiebt, ift nur beftimmt, dasfelbe in vortheilhaftefter Weife abzufchliefsen und dadurch noch zu heben; deshalb ift er in der Renaiffance, namentlich in Florenz, verhältnifsmäfsig fchmal. Die Platte des Spiegels, regelmäfsig nur klein (etwa 20

bis 30 cm. in der Höhe bei wenig geringerer Breite) und nicht nur ohne eigenen Reiz, fondern felbft ftörend durch die Blendung, die fie hervorruft, wird daher regelmäfsig durch einen bemalten Schiebedeckel verfteckt; fo erhält der Spiegel feinen künftlerifchen Werth erft durch den Rahmen, der daher verhältnifsmäfsig umfangreich gehalten und möglichft reich decorirt ift. Wie koftbar und wie werthvoll den Eigenthümern der Spiegel in diefer Zeit war, geht daraus hervor, dafs wohl kein anderes Möbel fo fein abgewogen in den Verhältniffen, fo zart in den Profilen, fo gewählt und vollendet in der Zeichnung und Durchführung der Ornamente ift wie gerade eine Anzahl der uns erhaltenen Spiegel vom Ende der Frührenaiffance und aus der Hochrenaiffance.

Die Ausftellung hatte einige vorzügliche Beifpiele derfelben aufzuweifen: zwei aus dem Befitz von Frau Julie Hainauer, einen dritten als Rahmen für eine Zeichnung verwendet, aus der Sammlung A. von Beckerath. Der eine kennzeichnet fich als ein Werk vom Ausgange der Frührenaiffance, die anderen beiden als Arbeiten vom Anfang der Hochrenaiffance; ihre Entftehung liegt aber wohl kaum mehr als etwa zehn Jahre auseinander. Die beiden letzteren zeigen nicht nur in dem Gefchmack, mit dem Flach- und Hochrelief kräftigere und fchwächere Ornamente wechfeln, wie in der claffifchen Durchbildung derfelben, dafs Bildfchnitzer, die in ihrer Art den gleichzeitigen Bildhauern kaum nachftanden, folche Stücke arbeiteten: auch die fonderbaren und gelegentlich geradezu abfonderlichen Motive, die fich in die Decoration namentlich des leichten und daher befonders reichen, faft frei gearbeiteten Auffatzes einfchleichen, verrathen die gleiche Phantafie und Erfindung, die wir in den früheren Arbeiten der bahnbrechenden Meifter in der Plaftik der Hochrenaiffance, vor Allem bei Andrea Sanfovino, entdecken. Jene aufgerollten Schlangenleiber, nackten Putten, deren Beine in Vafen mit Flammen ausgehen und deren Hände Flammen halten, jene aufrecht ftehenden Schilde, Schlangen- oder Fifchleiber mit Menfchenmasken, zu Voluten aufgerolltes Bandwerk und ähnliche Erfindungen, aus der Vorliebe für fchwierige allegorifche Bezüge wie unter dem Einflufs der eben damals in Rom aufgedeckten antiken Grottesken entftanden, finden wir ganz ähnlich in Andrea Sanfovino's Altarnifche zu S. Spirito in Florenz, in feinen Grabmälern in S. Maria del Popolo, Araceli u. f. f. Sie bieten ein eigenthümliches Gemifch unausgebildeter phantaftifcher Motive von gefährlichen, ftilwidrigen Formen für die Decoration, in denen ein wildes Barock fich einzufchleichen fcheint, das aber durch das Vorherrfchen von fchönen bedeutenden Conturen und die befcheidene Unterordnung des fremdartigen Details unter die Gefammtwirkung meift nicht in die Augen fällt. Für die gefunde Kraft der künftlerifchen Geftaltung diefer Zeit ift es ein charakteriftifches Zeichen, wie rafch diefe heterogenen Elemente ausgefchieden oder ftilvoll umgeftaltet werden.

Die kräftigen ausladenden Formen der vorgefchrittenen Renaiffance unter Michelangelo's Einflufs (richtiger als Frühbarock bezeichnet) kommen in den kleinen Wandfpiegeln ebenfo vortheilhaft zur Erfcheinung wie die der früheren Zeit und werden durch die fein geftimmte Farbe des Holzes mit der Vergoldung der

Höhen und dem tiefen bronzefarbenen Ton, den ſie mit der Zeit angenommen hat, noch ſo ſehr gehoben, daſs es begreiflich iſt, wenn dieſe Stücke ſchon ſeit Jahrzehnten von den verwöhnteſten, reichſten Sammlern mit Vorliebe aufgekauft worden ſind. Ein guter Spiegel dieſer Art iſt im Beſitz des Herrn Robert von Mendelsſohn; freilich keine Florentiner, ſondern eine römiſche Arbeit. Doch iſt, wie ich hier wiederhole, die Möbeltiſchlerei der Hochrenaiſſance in Rom durch den beſtimmenden Einfluſs der von den Päpſten beſchäftigten groſsen Florentiner Architekten in dieſer Zeit von beinahe rein Florentiner Charakter; ſie wurde wohl auch vorwiegend von Florentiner Bildſchnitzern und Tiſchlern ausgeübt. Eine Anzahl der ſchönſten Truhen, Spiegel, Stühle, die auf uns gekommen ſind, müſſen nach ihrer Herkunft und nach den Wappen, die ſie tragen, in Rom angefertigt ſein, aber ſie haben faſt reines Florentiner Gepräge.

Noch ein Möbel müſſen wir in der Renaiſſance gleichfalls unter den Zimmermöbeln aufführen: das *Bett.* Das Bett des vornehmen Ehepaares ſtand im Zimmer der Hausfrau, die Betten der verheiratheten Kinder, der Anverwandten, der Gäſte in den für dieſe beſtimmten Zimmern. Im Zimmer der Frau nahm das auſserordentlich umfangreiche Bett, ein wahres »mobile immobile«, das, grade wie im Mittelalter, kaſtenartig bis zum Boden ging und ringsum von einem hohen Trittbrett umgeben war, einen ſo bedeutenden Platz ein, daſs der Eindruck des Frauengemachs, wie der des Empfangszimmers durch den Thron oder durch die cassapanca, im Weſentlichen durch das Bett beſtimmt wurde. Da aus dieſer Zeit Betten von Florentiner Herkunft nicht mehr bekannt ſind, ſo müſſen wir die Vorſtellung derſelben aus den erhaltenen Stücken vom Ende des Cinquecento und namentlich aus gleichzeitigen Bildern und Illuſtrationen entnehmen, die uns ein reiches Material liefern. Ich erinnere an ein Paar der bekannteſten Fresken von Florenz: für das Quattrocento an Ghirlandajo's Geburt Johannes' des Täufers in der Novella, für das Cinquecento an Andrea del Sarto's berühmte Compoſition des gleichen Gegenſtandes im Vorhof der Annunziata. Seinem Umfang und ſeiner Unbeweglichkeit entſprechend iſt das Florentiner Bett, ſelbſt in der vorgeſchrittenen Zeit der Hochrenaiſſance, einfach und meiſt gradlinig in den Formen und ſchlicht in der Decoration; letztere iſt im Quattrocento gewöhnlich auf einige durch Intarſien hergeſtellte Ornamente, im Cinquecento auf beſcheidene geſchnitzte Ornamente beſchränkt. Das Bett erſcheint darin ähnlich behandelt wie der gleichfalls wenig bewegliche Thron und die cassapanca, nur weſentlich einfacher im Schmuck. Auch der Baldachin, der z. B. in Venedig, in einer reicheren Einrichtung wenigſtens, im XVI. Jahrhundert über dem Kopfende des Bettes ſelten fehlte, ſcheint in Florenz erſt gegen Ende dieſer Zeit ſich eingebürgert zu haben.

Ein kleineres Ruhebett auf kurzen gedrehten Füſsen, der chaise longue ähnlich, aber in ſeiner Ausſtattung mit Matratze, Unterbett, Kiſſen und Laken ganz als Bett behandelt, kommt etwa ſeit dem Anfang des XVI. Jahrhunderts vor. Seine einfache Form war durch die Anforderungen an die Bequemlichkeit beſtimmt, und ſeine Ausſtattung war ganz Sache des Tapezierers.

Trotz feiner grofsen und kräftigen Formen und trotz des bedeutenden Umfanges gewiffer Stücke war das Mobiliar des Florentiner Zimmers in der Renaiffance doch durch diefe graden monumentalen Formen und durch feine Aufftellung an der Wand geeignet, die Grofsräumigkeit des Zimmers und deffen architektonifche Verhältniffe eher noch zu heben als einzufchränken. Mit der reichen und farbigen Ausbildung und Ausftattung von Fufsboden, Wänden und Decke zufammen gab das Mobiliar dem Zimmer einen aufserordentlich vornehmen prächtigen Eindruck. Den bemalten Wänden, gelegentlich mit Täfelung in bunter Intarfiaverzierung oder mit Stoffbezug, der gewölbten blau gefärbten Decke der Erdgefchofsräume der bemalten und vergoldeten Holzdecke und dem Fufsboden in farbiger Steinmofaik oder in glafirten Robbiafliefen des XV. Jahrhunderts entfprechen die in bunten Hölzern intarfirten, vergoldeten oder bemalten und mit farbenprächtigen Stoffen ausgeftatteten Möbel. Im XVI. Jahrhundert, wo die Wände den ruhigeren Schmuck der Gobelins oder Stoffe erhalten, wo die Decken aus braunem, mit Gold aufgelichtetem, nur felten bemaltem Holz zufammengefetzt und die weifsen Gewölbe mit leichten Decorationen in bemaltem Stuck verziert oder ornamental bemalt werden, und wo der Fufsboden einfachere Mufter von mattfarbigen Steinplatten zeigt, läfst man dem Holz der Möbel feine Farbe, die man nur durch Tönung tiefer ftimmt und gelegentlich durch fein getönte Vergoldung hebt; dafür belebt man fie durch kräftigere Profile und Ausladungen wie durch Schnitzereien und giebt ihnen durch die reichen Farben der Polfterungen, Kiffen, Decken und Teppiche den wirkungsvollften Gegenfatz. Von der Eigenartigkeit und Mannigfaltigkeit, von dem Reichthum und der Pracht des Zimmers eines Florentiner Palaftes oder einer Villa, wie von der dabei regelmäfsig gewahrten vornehmen Ruhe und Harmonie der Gefammtwirkung können wir uns bei dem Mangel an architektonifchem und coloriftifchem Sinn, an dem unfere Zeit trotz langfamer Fortfchritte noch immer leidet, nur fchwer noch eine Vorftellung machen, da uns folche Räume in ihrer Vollftändigkeit leider nicht mehr erhalten find. Alte Zimmer und Zimmereinrichtungen, wie fie das Landesmufeum aus der Schweiz uns in fo beträchtlicher Zahl vorführt, find aus der Zeit der Florentiner Renaiffance leider auch von den Mufeen nicht rechtzeitig gerettet worden. Bei den wenigen Verfuchen diefer Art find regelmäfsig in moderne Räume von unglücklichen Verhältniffen und Decorationen vereinzelte, meift geringere und mehr oder weniger verdorbene Möbel aus den verfchiedenften Theilen Italiens und aus den verfchiedenften Zeiten in willkürlicher und überhäufter, wenn nicht in magazinartiger Weife zufammengewürfelt. Weit glücklicher ift die Herrichtung der Bardini'fchen Villa vor Florenz mit lauter alten oder treu copirten Decorationen und echten unberührten Florentiner Möbeln und Architekturftücken des XV. Jahrhunderts. Am richtigften wird aber immer noch das Bild fein, welches wir aus den Nachbildungen auf Fresken, Gemälden und Illuftrationen zu gewinnen im Stande find, wenn fie auch regelmäfsig nebenfächlich behandelt und zu unvollftändig find.



MEISTER VON SAN TROVASO. OBERER THEIL EINES MARMORTABERNAKELS. BES A. v. BECKERATH

## ERZEUGNISSE DER SILBERSCHMIEDEKUNST ⁕ ⁕ ⁕ VON FRIEDRICH SARRE ⁕ ⁕

DIE Ausſtellung von Kunſtwerken aus dem Zeitalter Friedrich's des Groſsen, welche die Kunſtgeſchichtliche Geſellſchaft vor ſechs Jahren in den gleichen Räumen der Akademie veranſtaltet hatte, gab eine einigermaſsen umfaſſende Überſicht über das Silbergeräth des XVIII. Jahrhunderts, vor Allem deutſchen und engliſchen Urſprungs. Von beſonderem Intereſſe waren Berliner Arbeiten, die hier zum erſten Mal zum Vorſchein kamen, und es wurde eine lohnende Aufgabe, dieſe Erzeugniſſe des Berliner Kunſthandwerks eingehender zu ſtudiren. Bisher wenig oder gar nicht bekannte Goldſchmiede Berliner Herkunft erwieſen ſich als die Verfertiger künſtleriſch bedeutender Arbeiten und zeigten das Berliner Goldſchmiede-Handwerk des vergangenen Jahrhunderts auf einer bisher nicht geahnten Höhe.

Wenn man den Zweck einer derartigen Ausſtellung darin ſieht, nicht nur den Geſchmack zu veredeln und dem modernen Kunſthandwerke muſtergültige Vorbilder vorzuführen, ſondern auch dem kunſtwiſſenſchaftlichen Studium neue Gebiete zu erſchlieſsen, ſo hatte die damalige Ausſtellung, auf dieſem Gebiete wenigſtens, ihren Zweck vollauf erfüllt. Im Hinblick auf dieſen Erfolg hatten wir gehofft, daſs uns auch die Ausſtellung von Kunſtwerken des Mittelalters und der Renaiſſance gleich erfreuliche Überraſchungen bringen würde. Leider iſt dieſe Hoffnung nicht in Erfüllung gegangen. Diesmal muſste man ſich, ſoweit die Silberſchmiedekunſt in Betracht kommt, damit begnügen, daſs typiſche Geräthe des Mittelalters und der Renaiſſancezeit, meiſt deutſchen Urſprungs, vorgeführt wurden, unter denen ſich freilich einige ganz hervorragende Stücke befanden. Zwar ſchon ſeit geraumer Zeit bekannt und theilweiſe ſchon mehrmals ausgeſtellt, verliehen ſie dieſer Abtheilung der Ausſtellung einen ganz beſonderen Glanz. Der Abendmahlskelch der Berliner Nicolai-Kirche und die beiden groſsen Prachtpocale von Wentzel Jamnitzer und Hans Petzolt aus dem Beſitz Seiner Majeſtät des Kaiſers gehören

zu den bemerkenswertheſten deutſchen Goldſchmiede-Arbeiten, welche ſich erhalten haben. Mit Recht hatte man dieſe drei Stücke in einer Vitrine vereinigt und ſie hierdurch auch rein äuſserlich von den ſonſtigen, in einer zweiten Vitrine und einem Wandſchrank untergebrachten Arbeiten, ſo reizvoll ſie theilweiſe auch waren, getrennt.

Der ſchon durch ſeine Gröſse hervorragende, mit einer Patene verſehene Kelch der Nicolai-Kirche iſt ein ſogenannter Pontificalkelch, der nur bei feierlichen Gelegenheiten oder bei biſchöflichen Meſſen in Gebrauch genommen wurde. Fuſs, Schaft mit Knauf und die Unterſeite der Cupa ſind mit figürlichen Darſtellungen in leichtem Relief und mit gut ſtiliſirtem romaniſchem Rankenwerk, aus Weinblättern beſtehend, bedeckt. Die früher angebrachten Edelſteine ſind jetzt zumeiſt durch Glasflüſſe erſetzt. Um den Knauf zieht ſich eine Inſchrift auf emaillirtem Grunde. Auf dem Fuſs ſind folgende Darſtellungen angebracht: Die Verkündigung Mariae, die Geburt Chriſti mit zwei anbetenden Stifterfiguren, Chriſtus als Weltenrichter und zwei Heilige, wahrſcheinlich die Apoſtel Petrus und Paulus. An der Cupa ſehen wir Chriſtus am Kreuz, zu deſſen Füſsen ſich wiederum ein Stifterpaar befindet, und fünf Heiligenfiguren, die wohl auch Apoſtel darſtellen ſollen. Der Schaft zeigt in kleinen Figuren ober- und unterhalb des Nodus Chriſtus am Kreuz, Maria, Johannes und den engeliſchen Gruſs. Der Schmuck der Patene beſteht in Gravirungen und zeigt wiederum Chriſtus als Weltenrichter mit einem Stifterpaare zu Füſsen und umgeben von acht mit Beiſchriften verſehenen Evangeliſten- und Prophetenſymbolen, während den Rand eine längere lateiniſche Inſchrift umgiebt. Aus den undeutlich erhaltenen oder nicht zu erklärenden Namen der Stifterpaare ergiebt ſich trotzdem mit ziemlicher Sicherheit, daſs dieſes prächtige Kirchengeräth von dem Markgrafen Otto III. († 1267) und ſeinem Mitregenten Johann I. geſtiftet worden iſt. Wahrſcheinlich war es ein Weihgeſchenk an das von den Fürſten im Jahre 1254 gegründete Dominicaner-Kloſter Strausberg, das ſie auch zu ihrer Grabſtätte erwählten; denn als nach Einführung der Reformation zweihundert Jahre ſpäter das Kloſter aufgehoben wurde, lieferte man vierzehn Kirchenkelche, unter denen ſich zwei gröſsere befanden, an den Kurfürſten Joachim II. ab, und wiederum nach Verlauf faſt eines Jahrhunderts, im Jahre 1642, ſchenkte der Groſse Kurfürſt Friedrich Wilhelm unſeren Kelch, wie eine lateiniſche Inſchrift auf der Patene meldet, der Nicolai-Kirche von Berlin, in deren Räumen er im Jahre 1870 wieder zum Vorſchein kam.

Das aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts ſtammende Stück gehört zu den prächtigſten mittelalterlichen Kirchenkelchen deutſchen Urſprungs. Es erinnert in Form und Decoration an ähnliche Pontificalkelche, die ſich z. B. in der Katharinen-Kirche zu Braunſchweig, in der Godohardis-Kirche zu Hildesheim oder zu Borga in Finnland erhalten haben, nur mit dem Unterſchiede, daſs bei dieſen und anderen Kelchen derſelben Zeit der Schaft jedesmal kürzer und gedrungener iſt und die Cupa meiſt direct auf dem Nodus aufſitzt. Hat bei unſerem Kelche vielleicht eine ſpätere reſtaurirende Hand die urſprüngliche Geſtalt verändert? Die figürliche De-



ABENDMAHLKELCH DER NICOLAI-KIRCHE

coration des auffallend hohen Schaftes könnte auch für diese Annahme sprechen, da sie die biblischen Gestalten der Cupa und des Fußes, die Kreuzigung und den engelischen Gruß, wiederholt. Eine derartige Wiederholung der einzelnen Darstellungsgruppen ist etwas ganz Ungewöhnliches. Meist finden wir folgende Scenen der Heilsgeschichte angebracht: Verkündigung, Geburt, Kreuzigung und Auferstehung. Hier ist an die Stelle der Auferstehung die Figur des Erlösers als Weltrichter getreten. Aber es ist, wie gesagt, außergewöhnlich, daß sich einige dieser Scenen wiederholen; und da diese Wiederholungen, die auch künstlerisch den größeren Figuren am Fuß und an der Cupa nachstehen, an dem wiederum ungewöhnlich hohen Schaft angebracht sind, gewinnt die Vermuthung, daß hier eine Veränderung der ursprünglichen, aus dem XIII. Jahrhundert stammenden Form vorliegt, an Wahrscheinlichkeit.

Von besonderem Reiz ist die Behandlung und Stilisirung der Weinlaubranken, zwischen welche die Figuren schreitender Löwen eingefügt sind. Diese Ornamentation, Rankenwerk in Verbindung mit mehr oder weniger phantastischen Thierbildern, findet sich häufig bei mittelalterlichen deutschen Goldschmiede-Arbeiten, in fast gleicher Form z. B. bei einzelnen Stücken, Schließen und Schnallen des vor Kurzem in Pritzwalk in der Mark aufgedeckten Schmuckgeräths, das sich jetzt im Kgl. Kunstgewerbe-Museum in Berlin befindet.

Leider hat sich der Verfertiger des Kelches durch keine Marke oder Inschrift kenntlich gemacht; aber wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir einen deutschen Goldschmied annehmen, der für die brandenburgischen Markgrafen dies Weihgeschenk gefertigt hat.

Von den sonstigen kirchlichen Geräthen zeigen die drei gothischen Kelche aus dem Besitze der Herren J. Epstein, E. Gutmann und V. Weisbach die kleinere einfache Form, welche für den gewöhnlichen Meßkelch noch bis in den Beginn des XVII. Jahrhunderts hinein üblich war. Fuß und Cupa bleiben meist ohne jeden Schmuck, der sich auf die reichere Gestaltung und Verzierung des Nodus mit Email und Steinen beschränkt. Ein hoher Stiel ist für diese spätgothischen, im Gegensatz zu den früheren romanischen Arbeiten charakteristisch. Neben einer

grofsen, aus vergoldetem Kupfer gefertigten Monftranz (Bef. Herr R. v. Kaufmann) ift ein kleines zierliches Geräth derfelben Art aus dem Befitz des Herrn G. Reichenheim zu nennen. Wir begegnen hier wieder an dem hohen, fich aus dem Sechseck entwickelnden Fufs den charakteriftifchen gothifchen Nodus, während der das eigentliche Reliquiarium, einen Glascylinder, umgebende Obertheil eine reiche gothifche Architektur mit Strebepfeilern, Mafswerk und Fialen in bewunderungswürdiger Feinheit der Ausführung nachahmt. Der deutfche Urfprung diefer zierlichen Arbeit kann leider nicht mit Sicherheit feftgeftellt werden, da bei den meiften früheren Edelmetall-Geräthen bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts eine Stempelung durch Meifter- und Orts-Marken noch fehlt. Freilich war in den »Verordnungen« des Handwerks eine folche Stempelung, wenigftens in den gröfseren deutfchen Städten, auch fchon zu diefer Zeit vorgefchrieben. Es mag fich das häufige Fehlen diefer für uns jetzt fo wichtigen Merkmale daraus erklären, dafs diefe kirchlichen Geräthe — um folche handelt es fich hauptfächlich — von den Kirchenvorftänden oder von Gönnern und Stiftern direct in Auftrag gegeben und angefertigt wurden, ohne erft in den Handel zu kommen. Ähnlich verhält es fich mit den Edelmetall-Geräthen, welche Kaifer Rudolf II. unter feiner perfönlichen Leitung in Prag ausführen liefs; auch bei den aus der Rudolfinifchen Kunftkammer ftammenden oder anderweitig von Hofkünftlern hergeftellten Arbeiten fuchen wir vergeblich nach Meiftermarken und Befchauzeichen.



PATENE. ZUM KELCH DER NICOLAI-KIRCHE

Den grofsen vergoldeten Doppelbecher aus dem Befitz von Herrn E. Gutmann können wir jedoch unzweifelhaft aus den angebrachten Goldfchmiede-Merkzeichen als ein Erzeugnifs der Werkftatt des Nürnberger Meifters Caspar Beutmüller d. Ä. (Meifter von 1585 bis 1618) nachweifen. Ein ganz gleicher, wohl auch von Beutmüller gefertigter Becher befand fich in Frankfurt a. M. im Befitz des verftorbenen Freiherrn C. von Rothfchild; ähnliche Stücke befitzen der Rathsfchatz der Städte Leipzig und Paffau, die Schatzkammer in Moskau und das Bayerifche Gewerbe-Mufeum in Nürnberg. Auf den erften Eindruck hin würde man diefe Becher in ihrem ganzen Aufbau, mit den kräftigen Buckeln und Zungen, in denen fich das Licht wirkungsvoll fpiegelt, einer früheren Zeit zufchreiben. Charakte-

riftifch für den gothifchen Stilcharakter find auch die durchbrochenen Laubverzierungen, welche zwifchen den Buckeln und in einem weitausladenden Kranz, gleichfam einen Erfatz für den mittelalterlichen Knauf bildend, am Stiel angebracht find. In diefen Verzierungen laffen fich jedoch fchon Renaiffanceformen erkennen, die noch klarer und deutlicher bei den im Stil Aldegrever's gezeichneten Gravirungen auf dem Lippenrande zum Ausdruck kommen. Diefe Renaiffancemotive machen die Herftellung des Bechers im fpäten XVI. oder fogar erft im XVII. Jahrhundert glaubhaft, während die allgemeine Form noch ganz in der Gothik befangen ift. Ein emaillirtes Wappen und die eingelaffene Portrait-Medaille des Jeronimus Loter, des Erbauers des Rathhaufes in Leipzig, geben dem fchönen Doppelbecher noch ein befonderes, perfönliches Gepräge.

Als einen Buckelpocal mufs man auch, wenn man die allgemeine typifche Form in's Auge fafst, den prachtvollen Pocal des Hans Petzolt aus dem Befitze Seiner Majeftät des Kaifers bezeichnen. Die beigefügten Abbildungen entheben uns einer fchon mehrfach gegebenen, genaueren Befchreibung; fie geben ein einigermafsen klares Bild von dem Reichthum des Details, durch welches trotzdem die einfache harmonifche Wirkung des ganzen Aufbaues nicht im Mindeften beeinträchtigt wird. Die kräftig betonte fiebentheilige Buckelung, am Fufs, an der Cupa und vor Allem am Deckel, läfst beim erften Eindruck die zierlichen und bewunderungswerth fein ausgeführten Renaiffanceformen gleichfam in den Hintergrund treten; und doch erregen gerade diefe Renaiffancemotive bei längerer Betrachtung unfere volle Bewunderung. Die ganze mannigfaltige Formenwelt des neuen, aus dem Studium der Antike entftandenen Stils tritt uns hier entgegen: an der Cupa oben am Rande ein zarter Relieffries mit Tritonen und darunter zwifchen den Buckeln mit Perlen befetzte Blumengehänge, die von Chimären gehalten werden. An dem kurzen Cylinder, welcher den Übergang zum Knauf bildet, ein Relieffries mit miniaturartig feinen landfchaftlichen Scenen; dann der Knauf, aus fieben weiblichen Karyatiden in Helm und Panzer gebildet, und der fich nach unten fymmetrifch erweiternde Fufs mit Drachen, Fifchweibchen und reizenden, aus Cartouchen frei heraustretenden Kinderköpfen, bis das Ganze unten durch einen flachen Relieffries mit Rankenornament abgefchloffen wird. Die Bekrönung des Deckels bildet auf einem in gleicher Weife verzierten Knauf die Figur einer Diana mit wehendem Mantel, auf der Jagd vorftürmend, in der Rechten den Wurffpeer, in der hochgehobenen Linken den Bogen haltend; fie fcheint plötzlich Halt gemacht zu haben und fchaut dem foeben in die Luft entfandten Pfeil nach. Auch einer der zu ihren Füfsen fitzenden Jagdhunde, welche in ihrer ruhigen Haltung einen wirkfamen Gegenfatz zu der lebhaft bewegten Göttinfigur bilden, blickt in derfelben Richtung empor. Diefe figürliche Gruppe kann für fich als ein Kunftwerk gelten; fie übertrifft bei Weitem die fchablonenmäfsigen Putten oder Landsknechte, die Bekrönungen der meiften fonftigen Renaiffancepocale; auch auf fie trifft das Wort zu, welches E. Molinier von der Deckelbekrönung eines anderen Petzolt'fchen Pocals gefagt hat: »L'orfèvrerie s'y est presque élevée au niveau de la sculpture«.

Wie die ungefähr zwanzig uns erhaltenen authentifchen Arbeiten Hans Petzolt's (geb. 1551, geft. 1633) beweifen, beftehen fie in wenigen Typen gothifirenden Charakters; es find Buckelpocale und Nautilusbecher, die er mit den Zierformen der Renaiffance ausfchmückt, bei diefer harmonifchen »Mifchung von Gothik und Renaiffance erfterer den Löwenantheil laffend«. Im Einzelnen geftattet er fich z. B. bei der Deckelbekrönung der Pocale und in der gröfseren oder geringeren Höhe des Fufses Variationen, ohne jedoch die wenigen typifchen Formen feiner Werkftatt zu verändern oder zu vermehren. So ift dem im Befitz Seiner Majeftät des Kaifers befindlichen ein etwas kleinerer Pocal im ehemaligen Rothfchild'fchen Schatz in Frankfurt a. M., der von einem Amor bekrönt wird, fehr ähnlich; faft ganz übereinftimmend ein anderer im Befitz des Fürften Eszterházy, vor zwei Jahren auf der Jubiläums-Ausftellung in Budapeft ausgeftellt. Der Fufs zeigt hier geringe Abweichungen, und ftatt der Diana krönt den ebenfo wie die Cupa gleich geftalteten Deckel eine weibliche Figur, einen Adler und ein Scepter in den Händen haltend, während dasfelbe Windfpiel wie dort zu ihren Füfsen fitzt.

Anders geartet find die Arbeiten Wenzel Jamnitzer's (geb. 1508, geft. 1585). Obwohl faft ein halbes Jahrhundert älter wie fein Landsmann Petzolt, fteht er in feinem künftlerifchen Schaffen ganz auf dem Boden der Renaiffance. Er bricht mit der in den Nürnberger Werkftätten bisher gebräuchlichen mittelalterlichen Formenwelt; er geftaltet und verziert feine Geräthe in »antikifcher Art«. Dies beweifen die wenigen, auf ihn mit Sicherheit durch feine Hausmarke, ein W mit darunter befindlichem Löwenkopf, zurückzuführenden Arbeiten, fo befonders auch der ausgeftellte fogenannte Kaiferbecher, welcher fonft ebenfo wie der Petzolt'fche Pocal das Silberbüffet im Ritterfaal des Berliner Stadtfchloffes fchmückt. Er gelangte im Jahre 1867 durch einen ruffifchen Händler in königlichen Befitz. Über die Gefchichte des Pocals ift leider weiter nichts bekannt. Nur fo viel können wir aus den angebrachten Figuren und Wappen vermuthen, dafs er in den Jahren 1564—1572 von den Bifchöfen von Salzburg, Würzburg und Bamberg und dem Pfalzgrafen von Neuburg bei einer nicht weiter bekannten Gelegenheit, bei der diefe vier Reichsfürften und vielleicht auch die Städte Augsburg, Frankfurt, Nördlingen und Nürnberg gemeinfam politifch gehandelt hatten, dem Kaifer Maximilian II. als Huldigungsgabe dargebracht worden ift. Die Figuren diefer Reichsfürften umgeben auf dem Deckel eine Säule mit der Geftalt des Kaifers. Ob diefe gut modellirten und anfcheinend portraitähnlichen Figuren von Jamnitzer felbft ausgeführt find, ift zweifelhaft; denn wir wiffen, dafs er befonders für figürliche Compofitionen fich nicht nur Zeichnungen anfertigen liefs, fondern auch in der Ausführung verfchiedene andere Künftler, Modelleure und Giefser benutzte. Cupa und Fufs find reich mit figürlichem und ornamentalem Schmuck verziert, der in den verfchiedenften Techniken, gegoffen, getrieben, geprefst, auch geätzt, wie die Flachornamente am Lippenrande, zur Anwendung kommt. Das cylindrifche Mittelftück der Cupa zwifchen der oberen und unteren Ausbauchung umzieht ein breiter Fries mit Cartouchen und Bandwerk, zwifchen denen weibliche Figuren, die erwähnten Städtewappen haltend,

angebracht find. Diefer Fries ift in Compofition und Ausführung von grofser Schönheit, ebenfo wie der Knauf des Fufses. Hier find zwifchen kräftigen Voluten vier als verfchiedene Tugenden bezeichnete, aber gleich modellirte Frauengeftalten angebracht. Dicht unter diefem Knauf beginnt der kurze, auf weitausladendem, flachem Teller ruhende Fufs, ähnlich geftaltet wie der Deckel, bei dem auch der Sockel mit der Figurengruppe auf einer nur wenig anfteigenden Fläche ruht. Derartige flach componirte Fufsflächen und Deckel find charakteriftifch für Arbeiten Jamnitzer's, wie man aus dem Vergleich mit mehreren der Entwürfe für Prachtgefäfse erkennt, die er im Jahre 1551 unter dem Titel »Ein neu Kunftbuch« als Goldfchmied-Vorlagen veröffentlicht hat.

Trotz aller Schönheiten in den einzelnen Theilen und im Detail ift dennoch der Gefammteindruck nicht fo wirkungsvoll wie bei dem Prachtpocale Petzolt's. Was diefe Arbeit fo reizvoll macht, ift die Harmonie des ganzen Aufbaues, das glückliche Gröfsenverhältnifs, welches zwifchen den einzelnen Theilen befteht. Der Mangel an diefer harmonifchen Übereinftimmung ift es, welcher einen Vergleich zwifchen beiden Pocalen nicht zu Gunften der Jamnitzer'fchen Arbeit ausfallen läfst. Deckel, Cupa und Fufs find hier faft von gleicher Höhe, während fonft letzterer ftets die beiden anderen Theile an Gröfse bei Weitem überragt. Bei dem Deckel wird diefes unfchöne Verhältnifs noch verfchärft durch die maffige Figurengruppe, welche allzu fchwer auf dem Pocale zu laften fcheint, ein viel zu grofses Gewicht für den kurzen und gedrungenen Fufs bildend. Man möchte in Rückficht auf diefen Mangel an Harmonie annehmen, dafs der Fufs urfprünglich höher war, und dafs jetzt ein Theil desfelben fehlt. Wenn man beachtet, dafs der Fufs eines derartig grofsen Pocals nicht aus einem Stück gearbeitet wurde, dafs vielmehr mehrere einzelne Theile, hier find es jetzt noch drei, durch eine Axe in der Mitte zufammengefchraubt wurden, fo ift ein Abhandenkommen eines diefer Theile wohl möglich. Beftärkt werden wir in diefer Vermuthung dadurch, dafs der Fufs an fich nicht richtig oder wenigftens ungewöhnlich conftruirt ift; denn während fonft der Nodus, die Anfchwellung des fich nach oben verjüngenden Fufses, ftets in sein oberes Drittel fällt, nimmt hier das den Nodus erfetzende fchwere Stück mit den Voluten und Tugendfiguren einen auffallend tiefen Platz ein und laftet unmittelbar auf der ausladenden unterften Fufsplatte. Hier müffen wir uns einen verbindenden Theil mit Profilen und Schnürungen hinzudenken, der erft ein richtiges Verhältnifs in die Geftaltung des Fufses und mithin in den ganzen Aufbau des Kaiferbechers bringen würde.

Neben diefen Meifterwerken der beiden berühmteften Goldfchmiede Nürnbergs zeigte die Ausftellung eine Reihe von weniger impofanten und künftlerifch weniger werthvollen Silbergeräthen, welche jedoch in ihrer Mannigfaltigkeit einen guten Überblick über die Erzeugniffe des Goldfchmiede-Handwerks im Zeitalter der deutfchen Renaiffance, des XVI. und XVII. Jahrhunderts, zu geben vermochten. Abgefehen von Nürnberg und Augsburg, welche Städte den erften Platz in der Gefchichte der deutfchen Goldfchmiedekunft einnehmen, waren auch weniger be-

kannte Werkſtätten, wie Breslau, Danzig, Regensburg, Roſtock, Torgau, Ulm und Wien, vertreten, während ſich bei einigen Stücken die Provenienz wegen des Fehlens von Beſchauzeichen nicht nachweiſen oder nur vermuthungsweiſe angeben liefs. In dem Ausſtellungs-Katalog ſind in den Nummern 781—832 die Silberarbeiten aufgeführt, bei den einzelnen Stücken auch Herſtellungsort, Material, Gröſse, ſowie der Meiſtername angegeben und ſomit das ausgeſtellte Material ein für alle Mal genau fixirt worden, ſo daſs wir hier davon abſtehen können, noch einmal dieſe Daten zu wiederholen und jedes einzelne Stück zu erwähnen. In den beigegebenen Abbildungen ſehen wir die gröſsere Anzahl vereinigt. Wie vor ſechs Jahren, verdanken wir auch diesmal wieder die gewählteſten und intereſſanteſten Silbergeräthe der mit Sachkenntniſs und feinem Verſtändniſs angelegten Sammlung des Herrn Georg Reichenheim. Aus dem Beſitz dieſes Kunſtfreundes ſtammte auch eine der wenigen nichtdeutſchen Arbeiten, ein ſilbernes Salzfaſs aus der zweiten Hälfte des Cinquecento Die nackten weiblichen Figuren auf den vier Seitenflächen erinnern an franzöſiſche Vorbilder, an »die ſchlanken, mehr eleganten als ſchönen Geſtalten« der Schule von Fontainebleau, während der reizende Fries mit Putten und Tritonen, welcher den Sockel umgiebt, mehr italieniſchen Geiſt verräth. Es iſt vielleicht eine Arbeit jener italieniſchen Künſtler, welche am franzöſiſchen Hofe im XVI. Jahrhundert thätig waren. Ihrem Landsmann Benvenuto Cellini, dem gröſsten Goldſchmiede ſeiner Zeit, ſelbſt ſind viele Arbeiten zugeſchrieben worden, die weniger dieſer Ehre würdig ſind, wie dieſes in der Form und Ausführung ſo reizvolle Tafelgeräth. Ein gleich ſeltenes und bemerkenswerthes Stück iſt der ſilberne, theilweiſe vergoldete Prunkſtab, gleichfalls aus der Sammlung Reichenheim ſtammend, deſſen Spitze auf einem von leichten Renaiſſance-Ornamenten gebildeten Knaufe die fein modellirte Geſtalt einer Minerva trägt. Dieſe deutſche Arbeit des ſpäteren XVI. Jahrhunderts hat wahrſcheinlich als Scepter einer gelehrten Corporation gedient, wie ſich derartige Stücke in den Silberſchätzen einzelner deutſcher Hochſchulen erhalten haben. Einer früheren Zeit gehört ein anderes Corporationsſtück deutſcher Herkunft an, die ſilberne Capitänspfeife der Danziger Innung für groſse Schifffahrt (Beſ. Herr R. v. Kaufmann). Auf dem Stiel verrathen die kleinen aufgeſetzten Heiligenfiguren noch gothiſchen Stil, während ſich im Ornament ſchon die neue Formenwelt bemerkbar macht. Echt deutſch und reizvoll, gleichſam den phantaſtiſchen Gebilden eines frühen deutſchen Stechers entnommen, muthet uns der Reigen



SILBERNES SALZFASS. BES GEORG REICHENHEIM

frei gearbeiteter origineller Thierfiguren an, welcher ſich auf der Oberſeite der Pfeife entlang zieht.

Unter den Trinkgefäſsen, in deren Anfertigung ja die hauptſächlichſte Thätigkeit der deutſchen Goldſchmiede-Werkſtätten beſtand, waren die verſchiedenen Formen und Typen vertreten. Von den kleinen zierlichen Satzbechern, die meiſt mit gravirten Darſtellungen aus der bibliſchen Geſchichte geſchmückt ſind, erwieſen ſich mehrere Stücke (Beſ. die Herren E. Gutmann und G. Reichenheim) als Nürnberger Arbeiten bekannter Meiſter, z. B. des Franz Viſcher. Zu den Bechern, für welche die cylindriſche Geſtalt mit mäſsiger Erweiterung nach oben hin charakteriſtiſch iſt, müſſen auch die auf hohem Fuſs ruhenden Stücke gerechnet werden, deren Schmuck in dem den Punzirſtichen des XVII. Jahrhunderts eigenen verſchlungenen Band- und Rollwerk mit hinzugefügten Engelsköpfen oder Blumen- und Fruchtbündeln beſteht. Oft ſind dieſen grotesken Elementen noch Medaillons landſchaftlicher oder figürlicher Art hinzugefügt. Charakteriſtiſche Beiſpiele hierfür waren ein groſser Becher mit Landsknecht (Beſ. Herr O. Huldſchinsky), aus Ulm ſtammend, und ein Doppelbecher mit halbkugelförmiger Cupa aus der Werkſtatt des Nürnberger Goldſchmieds Melchior Bayr (Beſ. Herr G. Reichenheim). In die Kategorie der ſogenannten »Agley-Becher«, deren Benennung auf die Medicinalpflanze Aglei zurückgeführt wird, gehört eine ſchöne Nürnberger Arbeit mit blaſendem Putto auf dem Deckel (Beſ. Herr G. Reichenheim). Dieſer Gefäſstypus iſt aus der Verſchmelzung des Bechers mit dem gothiſchen Pocal entſtanden, indem die mittelalterliche Form mit der in einander greifenden, fiſchblaſenartigen Buckelung im Allgemeinen beibehalten und dadurch in die Renaiſſance umgeſetzt wurde, daſs man die Buckel zu langen, ſpitzen Zügen aus einander zerrte und mit getriebenen Ornamenten verzierte. Der Fuſs entwickelte ſich hier meiſt aus dem gothiſchen Drei- oder Sechspaſs.

Von den mit Henkel und Klappdeckel verſehenen Humpen waren mehrere Exemplare ausgeſtellt, bei denen die Wandung des kurzen, ſich nach oben verjüngenden Cylinders theils mit Gravirungen, theils mit Reliefornamenten verziert war. Durch die Entdeckungsreiſen des XVI. Jahrhunderts hatte man die Erzeugniſſe ferner Länder kennen gelernt, und liebte es, ſeltene Naturalien, wie Kokosnüſſe, Seemuſcheln oder Strauſseneier, in Edelmetall zu faſſen und in Trinkgefäſse umzuwandeln. Beſonders beliebt waren der Nautilus, »der indianiſche Schnegg«, wie es in den Inventaren des Ambraſer Schloſſes heiſst, und der Kokosnuſsbecher, deſſen Oberfläche mit in die Schale geſchnitzten Reliefs verziert wurde, während man den Körper der aus den indiſchen Meeren ſtammenden Muſchel meiſt nur glättete, ſeltener bemalte oder gravirte. Für beide Arten Trinkgefäſse waren Beiſpiele vorhanden, unter denen die aus der Sammlung Reichenheim ſtammenden Stücke beſonders hervorragten. Dieſer Nautilus iſt deutſcher Herkunft, während die Kokosnuſs wahrſcheinlich in Italien mit Reliefs verſehen und dann in Amſterdam im Jahre 1609 gefaſst worden iſt. Die beiden durchbrochenen Beſchlagbänder, welche hier die Reliefſculpturenfelder trennen, ſind beſonders fein und zierlich ge-

arbeitet. Gleichfalls holländischer Herkunft war ein vermuthlich nach einem Modell des Giovanni da Bologna gezeichnetes springendes Pferd (Bes. Herr E. Gutmann), durch den abnehmbaren Kopf als Trinkgeräth charakterisirt, und demselben Zweck diente auch das Einhorn, eine Augsburger Arbeit (Bes. Herr G. Reichenheim). Für die wunderlichen und scherzhaften Formen, welche die Spätrenaissance den Trinkgeräthen zu geben liebte, war ein hübsches Beispiel eine Nürnberger »Jungfrau mit dem Kessel« (Bes. Herr G. Reichenheim), eine besondere Abart der Jungfrauenbecher. Der untere grössere Theil, ein Sturzbecher in Form einer Dame, musste zuerst geleert werden, ohne dass sich der Inhalt des kleinen, im Scharnier beweglichen Kessels, welchen die Figur emporhält, verschüttete.

## DIE EMAILARBEITEN * * VON WERNER WEISBACH * * *

DEN Glasfluss haben schon die alten Culturvölker des Orients zur Herstellung durchsichtiger Gefässe verwendet. Die Aegypter verfertigten künstliches Glas und wussten es durch Blasen in allerhand Formen zu bringen. Von den asiatischen Culturvölkern wurde die Kunst, Gegenstände von Thon mit einer Glasur zu überziehen und dadurch dem porösen Stoff eine stärkere Widerstandsfähigkeit und zugleich leuchtenden Glanz zu verleihen, lange vor Beginn unserer Zeitrechnung zu hoher Vollendung gebracht. Im Orient hat man vermuthlich auch begonnen, die Glasschicht auf metallischer Unterlage anzutragen. Die auf diese Weise zu Stande kommende Zusammensetzung bezeichnet man gemeinhin als Email.

Bei jeder Art von Email wird die Glasmasse in siedendem, flüssigem Zustand aufgesetzt. Nach der Erkaltung ist sie mit der Metallunterlage eine feste Verbindung eingegangen. Der Reiz des Emails beruht in dem mannigfaltigen Farbeneffect, welcher durch die mit Metalloxyden gefärbten Glasflüsse in den verschiedensten Combinationen zu erzielen ist.

Bevor die eigentlichen Emailbildwerke der Ausstellung zur Besprechung kommen, mag eine interessante Arbeit, die nicht zu diesen gerechnet werden kann, aber ebenfalls mit Glasflüssen verziert ist, kurz erwähnt werden. Es ist ein Reliquienkasten von Bronze aus der Sammlung des Herrn Richard von Kaufmann. Die Vorderseite ist mit in Silber getriebenen Flechtornamenten, in welche Glasflüsse in trockenem Zustande, nach Art von Edelsteinen, eingelassen sind, bedeckt (eine Technik, die man als *Verroterie* bezeichnet). Die Ränder sind tauschirt, und zwar in der Weise, dass ein Zickzackornament zu Stande kommt, welches an der linken unteren Ecke deutlich sichtbar ist. An den meisten Stellen ist die zur Tauschirung verwendete Masse ausgesprungen, so dass kleine Vertiefungen entstanden sind. Man kann betreffs der zeitlichen Bestimmung der Arbeit zweifelhaft sein. Gleiches Flechtwerk und die gleiche Randtauschirung zeigen zwei fränkische Fibeln der Sammlung Carrand (Nr. 945 und 946) im Florentiner National-Museum. Ähnliche

Flechtornamente, allerdings in weit roherer Ausführung, begegnen uns auch bei einem von E. Molinier in der Gazette des Beaux-Arts 1887 II p. 156 publicirten merowingischen Reliquienkasten der Kirche Saint-Bonnet-Avalouse. In der technischen Ausführung ist jedoch dieses Stück ebenso wie gleichzeitige verwandte, etwa der Reliquienkasten von Herford im Berliner Kunstgewerbe-Museum, bedeutend geringer. Dann zeigt auch die Behandlung des Flechtwerkes bei dem Kaufmannschen Reliquiar mehr Verständnis für die Structur dieses Ornamentes als bei dem von Saint-Bonnet-Avalouse. Die Arbeit im Ganzen ist bedeutend sauberer und feiner. Dieser Umstand spricht deutlich genug für eine spätere Entstehungszeit. Das Stück dürfte etwa im X. Jahrhundert verfertigt sein.

In Europa war die Emaillirkunst zu Beginn des Mittelalters besonders eine Domäne der Byzantiner. Sie brachten den sogenannten *Zellenschmelz* zu höchster Vollendung. Er besteht darin, dass man auf eine Goldplatte die Zeichnung mit feinen Goldstegen aufträgt und die zwischen den Stegen entstandenen Lücken mit Email ausfüllt.

Ein frühmittelalterliches Werk mit Zellenemail-Schmuck war der Ausstellung von dem in der Königlich Technischen Hochschule zu Charlottenburg befindlichen Beuth-Schinkel-Museum zur Verfügung gestellt worden. Es ist die eine Seite eines kleinen goldenen Buchdeckels. Die äussere Umrahmung wird durch ein feines Filigranmuster gebildet, unterbrochen von Perlen und Halbedelsteinen. Letztere sind auf zwei Seiten von kleinen, herzförmigen Kapseln umgeben, die mit rothem, in trockenem Zustand eingesetztem Glasfluss ausgefüllt sind. Auf die erste Umrahmung folgt eine Reihe gemusterter Zellenemail-Felder. Streifen von gekerbtem Goldblech bilden den Übergang zu dem ursprünglich jedenfalls in der Mitte befindlichen, jetzt fehlenden Elfenbein.

Wollen wir den Versuch machen, diese Arbeit zu localisiren, so werden wir durch Werke ähnlicher Art auf eine einigermassen sichere Spur geleitet.

Grosse Verwandtschaft mit unserem Deckel zeigt der des Echternacher Evangeliars im Museum zu Gotha. Wir finden dort dieselbe Art des Zellenemails mit den reichlich verwandten weissen Tönen. Übereinstimmend ist ferner die Fassung der Edelsteine, die durch aufgesetztes und nach innen gebogenes Metall festgehalten werden, um das sich eine dünne Filigranschnur zieht. Auch die herzförmigen, mit Schmelz ausgefüllten Kapseln, die sich an die Steinfassungen anschliessen, fehlen nicht bei dem Gothaer Evangeliar.

Die gleichen Eigenthümlichkeiten begegnen uns an dem von Bischof Egbert gestifteten Tragaltar des hl. Andreas im Dome zu Trier bei den Randverzierungen der Schmal- und Langseiten. Auch das von demselben Kirchenfürsten gestiftete Gehäuse des heiligen Nagels im Trierer Domschatz zeigt am Deckel die gleiche Art der Verroterie, an den Langseiten ähnliche Emailflächen, die sich aus geometrischen Mustern zusammensetzen. Zwei Werke, die zu unserem Deckel enge Beziehungen aufweisen, führen uns also unmittelbar nach Trier. Dass im X. Jahrhundert am Hofe Bischof Egbert's die Künste eine reiche Pflege fanden, ist uns

durch litterarifche Quellen überliefert. Ebenfo fprechen die erhaltenen Denkmäler dafür. Auch das Gothaer Evangeliar, das der Abtei Echternach von der Kaiferin Theophano gefchenkt wurde, ift aller Wahrfcheinlichkeit in Trier gefertigt worden. Mit gutem Grunde dürfen wir im frühen Mittelalter, wo die Pflegftätten der Cultur weit von einander getrennt und zerftreut wie Oafen lagen, und die Ausübung der Kunft faft nur auf die Klofterfchulen oder die Bifchofsfitze befchränkt war, Werke mit fo auffallenden technifchen Übereinftimmungen gemeinfam localifiren. Der Buchdeckel des Beuth-Schinkel-Mufeums wird daher wohl auf die Trierer Schule des X. Jahrhunderts zurückzuführen fein.

Je mehr die Freude an den Werken der Kunft zunahm, je gröfser die Vorliebe für den farbenprächtigen, fo vielfach verwendbaren und an fich fo wenig koftfpieligen Emailfchmuck wurde, defto ftärker mufste fich das Verlangen nach einem weniger werthvollen Excipienten für die Aufnahme des Schmelzes geltend machen, um das Gold, das fich für die Byzantiner zur Herftellung der die einzelnen Emailflächen abgrenzenden feinen Scheidelinien allein eignete, zu erfetzen. Am Niederrhein bildete man eine neue Technik aus, bei der ftatt des Goldes Kupfer oder Bronze in Anwendung kam. Zur Aufnahme des Emails werden nun Vertiefungen eingegraben, und zwar fo, dafs nur die Conturen der Zeichnung in Metall ftehen bleiben (*Grubenfchmelz*).

Von *niederrheinifchen* Grubenfchmelzarbeiten waren in der Ausftellung zwei ebenfalls dem Beuth-Schinkel-Mufeum gehörige, etwa gleichzeitige Stücke vorhanden. Das eine ift eine dreieckige, rechtwinkelige Platte, deren eine Seite ein Kreislinienausfchnitt bildet. Dargeftellt ift die Halbfigur eines Engels. Die (fragmentarifche) Platte diente vielleicht als Zierftück an einem Reliquienfchrein. Ganz diefelbe Form zeigen die ebenfalls mit Engelsgeftalten gefchmückten Eckemails an der einen Langfeite des Deckels vom Heribertusfchrein in der katholifchen Pfarrkirche zu Deutz. Die diefe Deckelfeite zierenden Emails find (bis auf die grofsen runden Platten) keine Stücke, die nur für diefen einen Zweck hätten verwerthet werden können. Einzelne von ihnen könnten unfchwer als Theile von Buchdeckeln oder Vortragkreuzen dienen. Sie find in die Ornamentik des Grundes eingefügt ohne irgend welchen organifchen Zufammenhang mit diefer.

Aus folchen Beftandtheilen ift das Vortragkreuz des Beuth-Schinkel-Mufeums zufammengefetzt. Auf fünf viereckigen Platten, am Ende der Kreuzarme und in der Vierung, find Scenen der Kreuzfindung dargeftellt. Zu oberft kniet die hl. Helena in Verehrung vor dem heiligen Kreuze. Auf der linken Seite wird Judas, dem die Stelle, an der der Stamm vergraben, bekannt ift, vor die Kaiferin geführt; rechts fchlägt das Feuer aus dem Platze, an dem das Holz liegt, hervor. Auf der unterften Platte werden im Beifein der Helena die drei Kreuze ausgegraben. Die Vierungsplatte zeigt die Erweckung eines Todten durch das wahre Kreuz.

Alle diefe Scenen fowie die fich anfchliefsenden in Quadrate eingefügten Rofetten find in der Grubenfchmelztechnik ausgeführt, während die fein ornamentirten Ränder Zellenemail enthalten. Diefe Verbindung beider Techniken findet



VORTRAGKREUZ. NIEDERRHEINISCHE GRUBENSCHMELZARBEIT.
BES. BEUTH-SCHINKEL-MUSEUM

ſich bei den rheiniſchen Arbeiten häufiger. Die freiliegenden (nicht emaillirten) Theile des Metalls ſind gepunzt und mit Vertiefungen für die jetzt bis auf drei fehlenden Steine verſehen.

Dem Stil nach ſteht die Arbeit den Emails des im letzten Drittel des XII. Jahrhunderts entſtandenen Heribertusſchreines außerordentlich nahe. Beide Werke müſſen um dieſelbe Zeit geſchaffen ſein.

Eine Stätte reichſter Pflege fand der Grubenſchmelz in dem ſüdfranzöſiſchen Städtchen *Limoges.* Während am Rhein mehr für den augenblicklichen Bedarf und für beſtimmte Zwecke, daher auch im Allgemeinen ſorgfältiger und künſtleriſcher gearbeitet wurde, entwickelt ſich in Limoges ſchon früh ein Betrieb im Großen, der auf den Export der Gegenſtände berechnet war. Über ganz Europa verbreitet ſich das »Opus Limovicense«; es iſt als Handelswaare geſucht und geſchätzt.

Ein Reliquienkaſten, der aus der Sammlung Spitzer in die des Herrn Valentin Weisbach übergegangen iſt, war die einzige mittelalterliche Limouſiner Arbeit der Ausſtellung. Er zeigt die gewöhnliche Form mit Pultdach und zinnenartiger Bekrönung, auf würfelförmigen, gravirten Füßen ruhend. Auf der Vorderſeite des Deckels ziehen die drei Könige aus dem Morgenlande zu Roß gen Jeruſalem, auf der unteren Langſeite bringen ſie der Madonna, die von einem Engel begleitet iſt, ihre Geſchenke dar; auf beiden Schmalſeiten iſt der Evangeliſt Johannes dargeſtellt. Dem Brauche in Limoges entſprechend iſt nur der Grund emaillirt, während die Figuren ciſelirt und deren Köpfe frei herausgearbeitet ſind. Die Arbeit gehört der Mitte des XIII. Jahrhunderts an, wenn ſie auch für eine franzöſiſche Arbeit dieſer Zeit ziemlich alterthümlich erſcheint. Indeſſen blieb man in den Ateliers von Limoges, in

denen, was die Formgebung betrifft, ein äufserft confervativer Zug herrfchte, hinter der Kunftentwickelung des übrigen Landes ziemlich weit zurück.

In technifcher Beziehung trat erft um die Mitte des XV. Jahrhunderts in Limoges eine bedeutende Veränderung ein, als man vom Grubenfchmelz zum *Maleremail* überging. Nun wird die ganze zu bearbeitende Metallplatte oder Aufsenfeite des Gefäfses mit einer farblofen Schmelzfchicht überzogen, auf der mit Email-Farben in eigentlichem Sinne gemalt wird. Die verfchiedenen Farben werden nach einander aufgetragen und immer wieder eingebrannt, fo dafs das ganze Farbenconglomerat fchliefslich eine einheitliche Maffe bildet. An einzelnen Stellen, die befonders glänzend erfcheinen follten, wurden auf die Metallunterlage Goldplättchen gelegt und mit translucidem Email bedeckt (Paillons), wodurch eine ftärkere Leuchtkraft erzielt wurde.

Möglich ift es, dafs das Maleremail durch venezianifche Glafer, bei denen es fchon länger in Gebrauch war, nach Limoges eingeführt wurde. Jedenfalls ift die ältefte nachweisbare Limoufiner Künftlerfamilie, die es anwandte, die *Pénicaud*, aus dem Glaferhandwerk hervorgegangen.

Nardon Pénicaud ift der erfte in der Reihe der Emailleure diefes Familiennamens. Er mufs im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts geboren fein, da das einzige bezeichnete Stück von feiner Hand im Musée de Cluny zu Paris 1503 datirt, und er im Jahre 1539 noch am Leben gewefen ift. Jenes eine fignirte Werk, eine Kreuzigung Chrifti, ift das einzige fichere Material, um mittels Vergleichung Nardon Pénicaud andere ftilverwandte Arbeiten zuzufchreiben. Die fo gewonnenen Attributionen können natürlich auf abfolute Sicherheit keinen Anfpruch machen.

Durch drei Triptychen der Frau Julie Hainauer und eine von Herrn Valentin Weisbach gefandte Platte mit einer Madonnendarftellung war die Art des älteften Pénicaud in der Ausftellung vertreten. Herrliche Farbenwirkung und fammetweicher Ton zeichnet das Triptychon mit dem Schmerzensmann und zwei Propheten auf den Flügeln aus, das fich ehemals in der Sammlung Spitzer befand. Dorther wurde auch die Weisbach'fche Madonna erworben, die, hinter einer Brüftung ftehend, von einer gemalten gothifchen Umrahmung eingefafst ift.

Die Vorbilder für die Darftellungen bei einer folchen Art von Arbeiten find oft deutfchen oder niederländifchen graphifchen Werken (Kupferftichen und Holzfchnitten) entnommen. Man darf die Limoufiner Emailleure nicht als Künftler anfehen, die auf felbftändige Erfindung und Durchbildung des Vorwurfes befonderes Gewicht legten. Sie waren in erfter Linie Handwerker. Und das Handwerksmäfsige an ihrem Beruf, d. h. eine technifch vollendete und möglichft glänzende Farbengebung, war für fie das befonders Mafsgebende. Ein und dasfelbe Vorbild wurde häufig mehrere Male verwendet. So gehen z. B. zwei der gleichen Richtung angehörige Kufstafeln mit der Pietà (Samml. R. v. Kaufmann und James Simon) offenbar auf eine gemeinfame Vorlage zurück, die auch einer Pietà zwifchen den Heiligen Petrus und Paulus in der Louvrefammlung zu Grunde liegt.

Allmählich wichen die deutfchen und niederländifchen Vorbilder mehr und mehr den italienifchen. Italienifche Künftler wurden an den franzöfifchen Hof gezogen. Nachdem Leonardo da Vinci und Andrea del Sarto durch Franz I. gerufen waren, ergofs fich, namentlich feit der Mitte des XVI. Jahrhunderts, ein Strom von Italienern nach Frankreich, deren Einflufs nach den verfchiedenen Richtungen hin mafsgebend wurde. Im Schloffe von Fontainebleau fanden die Maler, mit der Ausmalung der Gemächer von Seiten des Königs betraut, reichliche Befchäftigung. Dort gingen die Franzofen bei ihnen in die Lehre. Es bildete fich die fogenannte Schule von Fontainebleau.

Diefer Übergang von der gothifchen zur italienifirenden Formgebung macht fich auch in der Limoufiner Emailmalerei bemerkbar. Eine Kufstafel des Herrn James Simon mit einer Madonna, die auf einem fchweren, mit Renaiffanceornamenten verzierten Steinthron fitzt, veranfchaulicht die neue Darftellungsweife. Als Vorbild diente offenbar eine oberitalienifche Malerei. Die Vorlage ift vielleicht ein bekanntes und gefchätztes Bild gewefen, denn fie findet fich auch anderwärts verwerthet, fo bei einem runden Medaillon der Sammlung Spitzer (Nr. 47, Atelier der Pénicaud, erftes Viertel des XVI. Jahrhunderts), bei einem ovalen von Pierre Raymond in derfelben Sammlung (Nr. 111) und fonft noch öfter. Alle diefe Darftellungen find nicht völlig identifch, ftimmen aber doch in den Hauptzügen der Compofition fo überein, dafs das gleiche Vorbild immer noch beftimmt genug erkennbar ift.

In der Simon'fchen Pax lernen wir zugleich ein neues technifches Verfahren kennen, das feit dem XVI. Jahrhundert von den Limoufiner Emailleuren mit Vorliebe angewandt wurde: die Grifaillemalerei. Sie erfordert kein fo häufiges Brennen wie das Farbenemail. Die Künftler arbeiteten dabei von einem dunkelen Grund in's Helle, indem fie alle Lichter mit weifser Farbe auffetzten und zur Schattirung den Grund ausfparten. Häufig finden fich dunkele Schraffirungslinien. Für die blofsliegenden Körpertheile wurde Fleifchfarbe verwandt. Durch vielfachen Goldauftrag fteigerte man den Glanz und die Koftbarkeit des Geräthes.

Einer der fruchtbarften Limoufiner Grifaillemaler ift *Pierre Raymond*. Die Ausftellung befafs von ihm ein Gefchirr, beftehend aus Kanne (mit den Initialen P. R. bezeichnet) und dazu gehöriger Schüffel, Herrn Eugen Gutmann gehörig. Die Kanne enthält einen Fries mit der Darftellung von Abraham und Melchifedek, die Schale Scenen aus der Schöpfungsgefchichte, in der Mitte auf einem Buckel ein Frauenprofil mit der Umfchrift Sufanna Bella, auf der Rückfeite ein Wappen; beide find aufserdem mit reichem Groteskenfchmuck, wie er bei Raymond und überhaupt in der Limoufiner Emailmalerei üblich war, verziert. Das Ornamentale war die ftarke Seite diefer Art von Künftlern, die über das eigentlich Handwerksmäfsige doch niemals hinauskamen. Bei den figürlichen Darftellungen befchränkten fie fich faft nur auf Nachahmungen. Ihre Geftalten find mangelhaft gezeichnet und fchlecht proportionirt. Was wir noch heute bewundern, ift die abfolute Herrfchaft der Künftler über ihren Stoff. Sie wufsten dem Material alle nur erdenklichen Reize abzulocken.

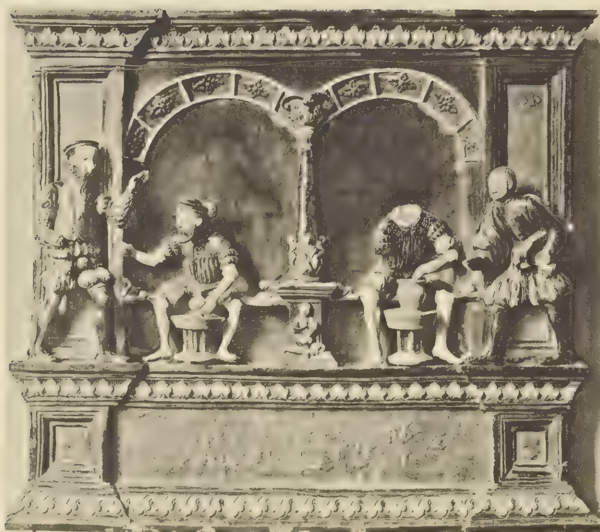
Dem Atelier des Pierre Raymond entſtammt auch eine Schale auf hohem Fuſs mit Deckel, die innen und auſsen mit Bildern geſchmückt iſt (Sammlung Reichenheim). Auf dem Deckel ſehen wir die Schöpfungstage dargeſtellt. Ein faſt ganz identiſches Stück, ebenfalls mit Scenen aus der Schöpfungsgeſchichte, bewahrt das Grüne Gewölbe in Dresden. Die Form des Gefäſses iſt eine ſpecifiſch limouſiniſche, die auch in anderen Ateliers (z. B. von dem Meiſter J. C.) häufiger angewandt wurde. Die Art der ornamentalen Ausſtattung ebenſo wie die Zeichnung der Figuren ſpricht für Pierre Raymond.

Sein Nachfolger iſt *Pierre Courteys,* der etwa um 1520 geboren wurde. Deſſen Zeichnungsweiſe iſt graziöſer. Er hat mehr Schwung und Anmuth in der Linienführung als der trocknere Raymond. Dies zeigt ſich ſchon, wenn man die der Sammlung des Herrn V. Weisbach angehörige (P. C. bezeichnete) Vaſe (ehemals Collection Spitzer) mit der Raymond'ſchen vergleicht. Während dieſer beſonders durch die ſchweren Formen der ſpäten Renaiſſance und des beginnenden Barock ſich beeinfluſst zeigt, äuſsert ſich bei Courteys eine mehr ſpielende Zierlichkeit in der Behandlung des Ornamentes.

Selten ſind ſeine Farbenemails. Ein Stück, ein Kaſten mit fünf Emailplatten, auf dem Deckel bezeichnet P. COVRTYS, war in der Ausſtellung vertreten (W. v. Dirkſen). In reichſter farbiger Behandlung ſind auf den ovalen Platten antike Götter wiedergegeben, auf dem Deckel Athene, an Vorder- und Rückſeite Mercur und Jupiter, an den Seiten Diana und Juno. Völlig gleiche Darſtellungen von Jupiter, Juno, Athene, Mercur begegnen uns auf vier ovalen Suſanne de Court zugeſchriebenen Emailplatten des Musée de Cluny (Nr. 4674—4677).

Von dem gröſsten und berühmteſten Farbenkünſtler Limoges', dem königlichen Hofemailleur *Léonard Limouſin,* war nur ein Stück vorhanden, das von Herrn James Simon kürzlich aus der Sammlung Heckſcher erworben wurde. Es ſtellt drei Frauen (Nymphen) mit nacktem Oberkörper in einer Landſchaft dar und iſt mit den Initialen L. L. bezeichnet.

Als Ganzes intereſſirt ſeiner reizenden Geſammtwirkung wegen eine Bronzelade mit Emailplatten aus der Sammlung Reichenheim. Kinder bei der Weinleſe bilden den Inhalt der Darſtellungen, die in hellen Tönen auf lichtblauem Grunde gegeben ſind. Dieſe Art von Käſtchen verſetzt man in das Atelier des *Couly I. Noylier.* Er wandte mit Vorliebe ſolche Kinderſcenen ſowie die Thaten des Hercules bei ſeinen Arbeiten an. Charakteriſtiſch für ihn ſind auch die Inſchriften, mit denen die Platten verſehen ſind und die ſich immer durch eine beſondere Incorrectheit in der Schreibweiſe auszeichnen. Ein eigenartiger Farbenreiz iſt ſeinen Werken nicht abzuſprechen, bei denen die Gegenſtände zuerſt weiſs untermalt und dann mit farbigen Emails leicht überzogen wurden.



TÖPFERWERKSTÄTTE. SALZBURGER INNUNGSZEICHEN VON 1561. BES. SUSSMANN-HELBORN

## ALTFLORENTINER MAJOLIKEN ✻ ✻ VON WILHELM BODE ✻ ✻ ✻

UNTER den zahlreichen Majoliken der Ausftellung hatte man eine eigenthümliche Gattung alterthümlicher Majoliken gemifcht mit Bronzefigürchen in einem befonderen kleinen Schrank im Durchgang des hinteren grofsen Saales aufgeftellt: bis auf einen Teller lauter Gefäfse von kräftiger, etwas fchwerfälliger Form und ganz eigenartigem, paftos aufgetragenem Decor in tiefblauer Farbe. Dadurch wurde auf diefe, felbft in der neueren Fachlitteratur kaum erwähnte Gattung von Majoliken die Aufmerkfamkeit weiterer Kreife von Kunftfreunden gelenkt. Dies giebt mir die Veranlaffung, über ihre Eigenart, ihre Heimat, die Zeit ihrer Entftehung und ihre Stellung zu anderen Claffen der älteren italienifchen wie zu der orientalifchen Majolikafabrikation einige Notizen hier

zusammenzustellen, in der Hoffnung, dass sie zu weiteren Untersuchungen, namentlich auch an Ort und Stelle, anregen mögen.

Die tüchtige Arbeit von E. Molinier, »La céramique italienne au XVe siècle« (vervollständigt durch einen Aufsatz in der Gazette des Beaux-Arts, 1897), hat durch kritische Zusammenstellung der datirten Arbeiten wie durch Untersuchung der in Italien noch erhaltenen Fussböden aus Majolikafliesen eine erste sichere Basis für die Datirung der älteren italienischen Majoliken gelegt. Indem der französische Forscher dabei von der, ausdrücklich von ihm ausgesprochenen Ansicht ausging, dass das Material nur in italienischen Kirchen und öffentlichen Sammlungen zu finden sei, hat er jedoch ein umfangreiches und sehr wichtiges Material (freilich nicht mit Jahreszahlen versehener, aber trotzdem ziemlich genau datirbarer und auf ihre Herkunft bestimmbarer Stücke) unberücksichtigt gelassen, das sich damals im Privatbesitz oder im italienischen Kunsthandel befand und das erst jetzt zu einem Theil in einige wenige öffentliche Sammlungen übergegangen ist. Letzteres ist namentlich der Fall mit der historisch wichtigsten, systematisch in Florenz zusammengebrachten Sammlung des Malers und Antiquars Charles Fairfax Murray, die vom British Museum und vom South Kensington Museum erworben wurde, nachdem Fürst Liechtenstein schon einige Zeit vorher eine Auswahl daraus seinem reichhaltigen Museum einverleibt hatte. Ebenso bedeutend, namentlich durch Grösse, Alter und Werth der Stücke, ist die Privatsammlung des bekannten Antiquars Stefano Bardini in Florenz, die noch dadurch von besonderem Interesse ist, dass die Mehrzahl der Gefässe bei einer Unterkellerung seines Hauses gefunden wurde. Eine gute, gleichfalls in Florenz (aber vorwiegend nach künstlerischen und decorativen Gesichtspunkten) gesammelte Collection von solchen frühen italienischen Majoliken, bisher ganz unbenutzt von der Forschung, besitzt Mr. C. R. Fisher auf Hill Top in Midhurst. Werthvoll ist auch die Sammlung des Fürsten Liechtenstein, die seit ein paar Jahren in der Liechtenstein-Galerie, in dem Raum vor dem Decius Mus-Saal, aufgestellt ist. Den grössten Theil von dem, was nach dieser Richtung in Berliner Privatbesitz vorhanden ist, bot die jetzige Ausstellung: fast ausschliesslich Gefässe im Besitz der Herren A. von Beckerath und W. Bode (eine Auswahl aus beiden Sammlungen auf einer der Tafeln). Daneben enthält das Berliner Kunstgewerbe-Museum werthvolles, gleichfalls fast unbenutztes Material, namentlich in einer Anzahl von Scherben oder aus Scherben zusammengeflickten Stücken, die einen Theil der Funde bilden, welche Bardini unter seinem Hause in Florenz machte. Eine Anzahl guter Majoliken dieser Art hat auch der Louvre aufzuweisen, meist aus neueren Erwerbungen. Vereinzelt finden sie sich in kleineren Sammlungen wie bei Privatsammlern in Paris, London, Madrid (Conde de Osma), Florenz (F. v. Marcuard) u. s. w. Unter diesen Sammlern ist vor Allem Henry Wallis zu nennen, der beste Kenner der vorderasiatischen und hispano-moresken Fayencen. Wallis bereitet zur Zeit eine Zusammenstellung des Materials der ältesten italienischen Majoliken vor, welche ohne Zweifel dem kleinlichen Streit über den Vorrang von Faenza oder Caffagiolo ein Ende machen und die Beantwortung der Fragen über Alter, Herkunft und Verbreitung der Majoliken-

fabrikation in Italien im XIV. und XV. Jahrhundert auf neue, gröfsere Gefichtspunkte ftellen wird.

Die uns hier befchäftigende Gattung von Majoliken ift fo fcharf ausgefprochen, dafs fie nur für *eine* beftimmte Zeit und für *einen* Platz in Anfpruch genommen werden kann. Was fie von allen anderen Majoliken, auch den vorderafiatifchen und fpanifchen, unterfcheidet, ift der erhabene Farbenauftrag des Decors, in der Regel in einer tiefblauen Kobaltfarbe. Nicht diefe prächtige, wie Email wirkende Farbe felbft, fondern der paftofe Auftrag derfelben ift das Charakteriftifche; denn abgefehen davon, dafs daneben, freilich ganz untergeordnet, auch Purpur (Mangan) und gelegentlich Grün angewendet ift, haben die »vasai« auch, gerade wie in Blau, hin und wieder in Grün, felbft in Purpur ihre Arbeiten bemalt und dabei auch diefe Farben durch hohen Auftrag zu brillanter Wirkung zu bringen gefucht. Durch wiederholtes Auftragen der einen dominirenden zähen Farbe, die der Künftler je nach der Richtung des Decors hat verlaufen laffen, erfcheint fie in breiten erftarrten Tropfen. Weitaus die Mehrzahl der uns erhaltenen Stücke, deren ich mehr als fünfzig kenne, find allerdings in Blau bemalt. Die Zeichnung des Decors und kleine Ornamente zwifchen demfelben find ftets dünn mit Mangan aufgetragen, das als mattes Violett erfcheint, bald in's Bräunliche, bald in's Lila- oder Purpurfarbene fpielend. Nur ganz ausnahmsweife und untergeordnet (am Henkel) findet fich daneben noch ein fchönes leuchtendes Grün, nur einmal Grün und Blau gleichwerthig neben einander. Der Grund ift weifs, meift ein reines warmes Weifs, zuweilen in's Grauliche oder Röthliche fpielend.

Der regelmäfsige Decor diefer Gefäfse ift ein bis zur Unkenntlichkeit ftilifirter und flüchtig wiedergegebener Blattdecor: diefelben Ranken mit den, Akazienblättern verwandten gezackten, rundlich verlaufenden Blättern bedecken den Bauch faft aller diefer Gefäfse. Nur einige haben eine noch einfachere, aber fehr wirkungsvolle Decoration durch kleine Schuppen oder durch breite auffteigende parallele Streifen, von denen nach einer Seite kurze, rundlich abfchliefsende Haken in horizontaler Richtung ausgehen, die wie grofse, feitlich verlaufende Tropfen der dicken blauen Farbenftreifen erfcheinen. Diefe Streifen kommen bei dem gewöhnlichen Blattdecor nicht felten als Abfchlufs der beiden Felder der Gefäfse vor. Die Ornamente am Hals und an den Henkeln befchränken fich auf parallele dicke Streifen, Punkte oder ftilifirte Blattranken. Inmitten jenes Pflanzendecors finden fich als Mittelftücke auf der grofsen Mehrzahl diefer Gefäfse heraldifch ftilifirte Thiere, namentlich Löwen, Hunde, Fifche, Reiher, Straufse und andere Vögel, daneben vereinzelt karikirte Köpfe, Harpyien, Vögel mit Menfchenköpfen, Hunde, die Wild jagen, eigentliche Wappen und Embleme, felbft einzelne Coftümfiguren.

Die Formen diefer Gefäfse von regelmäfsig mittlerer oder ziemlich beträchtlicher Gröfse (zwifchen 20 und 40 cm, wenige ausgenommen) find einfach und derb: meift find es bauchige Vafen mit kleinen anliegenden Henkeln, kurzem Hals und ohne Deckel, feltener in feinerer, etwas ausgefchwungener Bewegung, oder es find unterfetzte cylindrifche Gefäfse (albarelli) oder Kannen. Von Tellern diefer Gattung

kenne ich nur wenige in öffentlichen Sammlungen: einen im Bargello zu Florenz, einen zweiten, mit einem Vogel in der Mitte, im Berliner Kunftgewerbe-Mufeum; beide klein, dick und roh in der Maffe wie in der Arbeit.

Aus dem Stil allein auf den Ort der Entstehung diefer Majoliken zu fchliefsen, würde ebenfo fchwierig fein, wie daraus die Zeit näher zu beftimmen. Je nachdem man darin Arbeiten eines noch jungen, aber bereits felbftbewufsten Handwerks fieht oder fie für rohe Decorationsftücke erklärt, wird man fie um fünfzig oder felbft hundert Jahre früher oder fpäter anfetzen. Aber zur Entfcheidung beider Fragen haben wir fichere Anhaltspunkte.

Für die Zeit geben uns verfchiedene Gemälde eines altniederländifchen Meifters diefen Anhalt. Die Gemälde der alten Niederländer im Allgemeinen bieten eine, freilich nur mäfsige Zahl von Abbildungen gleichzeitiger Töpferwaare. Meift find es, wie namentlich bei den Malern vom Anfang des XVI. Jahrhunderts, flüchtig und aus dem Kopf gemalte Gefäfse von niederländifcher oder deutfcher Herkunft, ähnlich denen, die fich gleichzeitig und fchon früher in den deutfchen Gemälden finden. Einige laffen fich als italienifche Majoliken erkennen. Vereinzelt kommen auch hifpano-moreske Stücke vor, wie der Apothekertopf auf dem berühmten, für das Hofpital S. Maria Nuova gemalten Triptychon von Hugo van der Goes. Offenbar kamen folche ausländifche Stücke nach den Niederlanden nur felten, und regelmäfsig von Italien aus, mit dem die grofsen belgifchen Handelsftädte damals in engfter Verbindung ftanden. Faft genau derfelbe Topf, den Hugo van der Goes auf feiner Anbetung der Hirten malte, findet fich auch auf Jan van Eyck's »Marien am Grabe Chrifti« in der Sammlung von Sir Francis Cook zu Richmond, wie auf Ghirlandajo's Geburt des Johannes in S. Maria Novella zu Florenz. Im Allgemeinen bieten fonft die italienifchen Gemälde und Fresken des XV. Jahrhunderts wenig Material nach diefer Richtung; am meiften noch die Bilder der paduanifchen und venezianifchen Schule, in denen dann vorwiegend Gefäfse von vorderafiatifcher Herkunft abgebildet find. Der Fufsboden aus glafirten Fliefen auf Jan van Eyck's Tafeln mit den fingenden und fpielenden Engeln vom Genter Altar ift nach der Zeichnung wie nach den Farben des Decors *nicht* nach einem italienifchen Vorbild gemalt. Ob ihn der Künftler in Portugal oder Spanien fah, oder ob er niederländifche Arbeit ift, vermag ich nicht zu entfcheiden; etwas Verwandtes ift uns meines Wiffens im Original oder auf anderen Bildern und fonftigen Nachbildungen nicht erhalten, doch zeigen die Mufter den Charakter der gleichzeitigen unglafirten Fliefen in den Niederlanden und in Deutfchland.

Die für unfere Art von Vafen in Frage kommenden Gemälde find fämmtlich von der Hand eines und desfelben Altniederländers, vom »Meifter von Flémalle« (Merode-Meifter). Auf dem Mittelbilde des Triptychons im Befitz der Gräfin Merode zu Brüffel fteht auf dem Tifche hinter Maria ein weifser Krug mit tiefblauem Decor, der genau derjenige der hier befchriebenen Gattung von Majoliken ift. Faft derfelbe Krug (foweit eine ganz kleine, die einzige danach aufgenommene Photographie ein Urtheil zuläfst), jedoch von der Rückfeite gefehen, kehrt auf einem anderen

feiner Gemälde, auf der Verkündigung im Museo del Prado zu Madrid (Nr. 1853) wieder; aufserdem findet fich ein folcher Krug auf den beiden nur als alte Copien geltenden Bildern in Caffel und Ninove. Was in der Mitte zwifchen dem Pflanzendecor dargeftellt war, ift nicht zu erkennen, da in keinem der Bilder der Krug ganz von vorn genommen ift. Dafs in dem Krug auf dem Merode'fchen Bilde orientalifche Buchftaben den Decor an der Seite abfchliefsen, beruht auf einer Liebhaberei des Künftlers, die wir auch an Gewändern auf verfchiedenen feiner Bilder beobachten. Diefes wiederholte Vorkommen desfelben oder mehrerer Gefäfse der gleichen Gattung macht es wahrfcheinlich, dafs der niederländifche Meifter felbft Befitzer folcher Gefäfse war. Da diefer nun bereits im Jahre 1438 eins feiner hervorragendften Bilder ausführte und nach dem Charakter feiner Werke fchwerlich weit über die Mitte des Jahrhunderts hinaus thätig war, fo wird dadurch die Anfertigung jener Majolika-Arbeiten in der erften Hälfte des XV. Jahrhunderts aufser Zweifel gefetzt. Die gleiche Zeit ergiebt auch das Coftüm eines jungen Stutzers auf einer grofsen Vafe im Befitz des Conde de Osma, fowie auf einer anderen grofsen, früher im Bardini'fchen Befitz befindlichen Vafe, auf der in humoriftifcher Weife zwei fich kampfbereit gegenüberftehende Hähne abgebildet find, deren Köpfe die Portraits von jungen Florentinern in der Tracht aus der Zeit der Fresken Mafaccio's in S. Maria del Carmine zeigen.

Für die Herkunft diefer Majoliken mit erhabenem blauen Decor weifen alle Anzeichen auf Florenz. Zunächft tragen mehrere der Töpfe das Wappen von Florenz; einer darunter fowie verfchiedene andere Gefäfse zeigen auf den Henkeln die Krücke, das Emblem des berühmten Hofpitals von S. Maria Nuova in Florenz. Auf Florenz und feine Umgebung laffen fich fodann faft alle bekannten Stücke diefer Majoliken zurück verfolgen. Aus den Magazinen der Paläfte, von den Villen und gelegentlich auch von den Söllern der Bauern (den alten Villen der Signori oder der Hofpitäler), vor Allem aus dem Hofpital von S. Maria Nuova felbft find diefe bis vor Kurzem ganz unbeachteten Majoliken erft feit etwa fünfzehn Jahren allmählich in den Handel gekommen. In einer der Verfteigerungen von »altem Gerümpel«, die das Hofpital in den letzten Jahrzehnten wiederholt machen durfte, erwarb u. A. der Conte Larderel in Florenz etwa zwei Dutzend folcher Majolikatöpfe; von ihm find fie feither allmählich in den Privatbefitz und an einzelne Mufeen diesfeits der Alpen gelangt, und faft ebenfo viele find durch Bardini's Hand denfelben Weg gegangen. Auf ihre Entftehung in Florenz weift auch der Umftand, dafs bei der einzigen fyftematifch vorgenommenen Ausgrabung einer Scherbengrube unter dem Palazzo Mozzi, auf dem Stefano Bardini's malerifches Kaufhaus aufgebaut ift, in gröfserer Tiefe auch eine Anzahl Scherben von folchen Majolikagefäfsen mit hohem blauen Decor gefunden worden ift, von denen jetzt das Berliner Kunftgewerbe-Mufeum eine kleine Sammlung befitzt.

Alle diefe Thatfachen laffen keinen Zweifel daran, dafs diefe eigenthümliche Gattung von Majoliken in Florenz — fei es in der Stadt felbft oder in der Umgebung — angefertigt worden ift. Argnani publicirt in feinem neuen verdienftvollen

Werke (»Rinascimento delle majoliche majolicate in Faenza«) einen unterfetzten Apothekertopf und eine Kanne (Taf. IX, 1 und 3), die einen ähnlichen paftos aufgetragenen Blaudecor zeigen; aufserdem zeigt Tafel XXXII, 7 das Bruchftück eines Tellers mit diefem Decor. Argnani bemerkt zu letzterem, dafs er eine Reihe kleiner Bruchftücke folcher Waare bei feinen Ausgrabungen gefunden habe. Ob diefelben von Stücken, die aus Florenz importirt wurden, herrühren, ift ohne genaue Prüfung derfelben nicht möglich. Doch fcheint mir der Decor der von Argnani abgebildeten Stücke, von denen für die beiden erhaltenen Gefäfse die Herkunft unbekannt ift (den Apothekertopf habe ich vor 3 oder 4 Jahren in Florenz erworben), in der That, trotz allgemeiner Verwandtfchaft, doch von den Florentiner Arbeiten, die auch in der Form künftlerifch find, nicht unwefentlich abzuweichen, fo dafs darin Nachbildungen einer anderen Werkftatt, vielleicht von Faenza, vorliegen können. Die in neuerer Zeit häufiger und an verfchiedenen Orten gemachten Funde bei Ausgrabungen fcheinen mir als zweifellos zu beweifen, dafs im XV. und fchon im XIV. Jahrhundert in Mittel- und Oberitalien auch neben Faenza und Florenz eine Reihe von Töpferwerkftätten vorhanden waren, in denen man die Waare diefer Fabriken wie direct orientalifche und hifpano-moreske Majoliken mehr oder weniger gefchickt nachmachte. Nur darf man nicht Alles, was man an einem Orte findet, für dort angefertigte Waare halten; die localen Nachahmungen laffen fich meift unfchwer von den importirten Stücken aus hervorragenden Werkftätten unterfcheiden. Ein befonders intereffantes Stück diefer Majoliken in paftofem Blaudecor, die grofse, auf unferer Tafel abgebildete zweihenklige Vafe, fowie ein ähnlicher kleiner Apothekertopf im South Kensington Museum tragen das bekannte Wappen des berühmten Spedale di S. Maria della Scala in Siena: das Kreuz über einer Bahre, zu den Seiten zwei Hofpitaldiener in ihrer Tracht mit Leibern von Vögeln (auf der Rückfeite ftatt ihrer zwei Vögel). Diefer Umftand könnte zu dem Schluffe verleiten, dafs auch in Siena folche Waare gefertigt oder dafs fie von einem dritten Orte fowohl für Siena wie für Florenz geliefert worden fei. Dies widerlegt fich fchon durch das oben Gefagte. Übrigens gab es, wie mir Director Supino freundlichft mittheilt, in Florenz eine Dependance diefes Sienefer Hofpitals, welche die Familie Pollini geftiftet hatte, S. Martino della Scala genannt. Da auch jene beiden Vafen in Florenz erworben find, fcheint es mir wahrfcheinlich, dafs fie für das Florentiner Inftitut gearbeitet wurden. Dafs in diefem Falle das Wappen der Pollini über dem des Sienefer Spitals hätte angebracht werden müffen, wie Supino annimmt, fcheint mir nicht nothwendig.

Die Gleichartigkeit diefer Arbeiten macht es wahrfcheinlich, dafs fie nur in wenigen Töpferwerkftätten und wohl nur in wenigen Jahrzehnten etwa bis zur Mitte des Quattrocento von fchlichten Vafai angefertigt wurden, die nur für den Gebrauch Beftellungen bekamen und annehmen konnten. Als fie allmählich aus der Mode gekommen waren, wurden fie freilich, wie regelmäfsig beliebte Mufter im Kunfthandwerk, noch durch Jahrzehnte in roher mifsverftandener Weife von geringen Handlangern nachgeahmt, wie vereinzelte Stücke, namentlich aus Ausgrabungen,

beweifen. Die erhaltenen Stücke aus guter Zeit find zwar faft ausfchliefslich Gefäfse für Apotheken, doch wurde daneben, und zwar wohl in umfangreichem Mafse, auch verfchiedenartiges Geräth für den täglichen Gebrauch gefertigt. Die im Bargello und im Berliner Mufeum aufbewahrten Teller wie einzelne Krüge weifen auf Service hin. Dafs uns von folchen Stücken zum häuslichen Gebrauch faft nichts erhalten ift, liegt in ihrer Natur und Beftimmung; durch den Gebrauch wurden fie allmählich zerftört, und da fie geringwerthig waren, wurden die Überrefte fortgeworfen, fobald die Mode und Vervollkommnung der Fabrication fie aufser Gebrauch gefetzt hatte. Daher befitzen wir von folchen Stücken meift nur durch Ausgrabungen Scherben; gelegentlich findet fich ein vollftändiges Stück bei der Reinigung eines alten Brunnens, bei dem der Krug fo lange zu Waffer ging, bis er hineinfiel. Einen folchen Krug befitzt Bardini, zwei andere zeigen den gewöhnlichen Decor in kobaltblauer Farbe, aber nicht auf weifsem, fondern auf perlgrauem Grunde. Die Art, wie die Zeichnung leicht in Mangan fkizzirt ift, wie die zähe Kobaltfarbe dick aufgetragen und nach unten zu gelaufen ift, die fetten Tupfen und Striche auf einem kleinen Krug in meinem Befitz und der Pflanzendecor um einen ftilifirten Vogel, mit welchem der fchöne grofse Krug im Befitz von Herrn A. von Beckerath bemalt ift, laffen keinen Zweifel daran, dafs beide Stücke denfelben Werkftätten angehören wie die vorgenannten Gefäfse auf weifsem Grunde. Die Form ift noch die des Trecento, namentlich bei dem kleineren Krug, deffen primitive Decorationsweife feine Entftehung wohl ganz in den Anfang des Quattrocento verweift. An dem gröfseren Krug ift die Zeichnung des Vogels befonders fein und ftreng und bis in die Haltung und die Anbringung eines Ornaments auf dem Körper getreu orientalifchen Vorbildern entlehnt. In Form und Decor entfpricht derfelbe genau dem Krug, den der Flémaller Meifter, wie wir fahen, auf verfchiedenen feiner Gemälde angebracht hat. Das Bruchftück einer gröfseren Kanne mit dem gleichen perlgrauen Grunde fah ich kürzlich bei Stefano Bardini in Florenz. Der erhaltene Untertheil des Gefäfses zeigt als Decoration eine merkwürdige Krone, die aus ftilifirten unter fich durch einen Zaun verbundenen Bäumen gebildet wird.

Abweichend find diefe wenigen Stücke in der Farbe des Thons, der röthlich ift, wie die der altetrurifchen Thonwaaren, während fämmtliche von mir darauf unterfuchten Gefäfse mit dem blauen Decor einen fpeckig-grauen Scherben zeigen. Abweichend ift vor Allem der Grund, der nicht weifs ift, fondern perlgrau. Der Zufatz der Farbe zu der Zinnglafur hat diefelbe im Brand zerreifsen laffen; diefe Riffe find fo fein und bedecken die Fläche fo gleichmäfsig wie bei den feinften japanifchen Craquelé-Vafen, denen diefe beiden Gefäfse daher in der Wirkung verwandt erfcheinen. Auf diefem Grund erfcheint der emailartige tiefblaue Decor noch toniger und delicater wie auf dem weifsen Grunde.

Auf diefe verfchiedenen Arbeiten war die Thätigkeit der Florentiner Werkftatt oder Werkftätten aber keineswegs befchränkt. Mehrere der erhaltenen blauen Vafen tragen Flecke von einer leuchtenden, fehr klaren grünen Farbe, die aus Flüchtigkeit bei der Arbeit angefpritzt waren; zweifellos wurde alfo neben dem Ge-

ſchirr in Blau auch ſolches in Grün decorirt. Dieſes Grün findet ſich denn auch an denjenigen blaudecorirten Vaſen, welche an den Henkeln das Symbol des Hoſpitals von S. Maria Nuova, die Krücke, tragen; hier iſt der Stab in jenem ſchönen und beinahe durchſcheinenden Kupfergrün gemalt. Bei einem niedrigen Albarello mit Henkeln (früher in Privatbeſitz zu Florenz, eine Zeichnung davon in der Bibliothek des South Kensington Museum), an dem in tiefblauer Farbe mit hohem Auftrag auf der einen Seite ein Hund dargeſtellt iſt, wie er einen Haſen packt, auf der anderen ein Bär, iſt der umgebende Blattdecor in dem gleichen brillanten Grün gemalt. Die Farbe und Behandlung in dieſen Stücken läſst uns mit Beſtimmtheit eine andere Claſſe alterthümlicher, nur in Grün decorirter Gefäſse von gleicher Form und ähnlicher Glaſur wie die bisher genannten Arbeiten, in denen wieder die Zeichnung ganz leicht in Manganfarbe ſkizzirt iſt, gleichfalls den Florentiner Werkſtätten dieſer Zeit zuweiſen.

Die Zahl dieſer Stücke, die mir bekannt ſind, iſt noch eine beſchränkte; ſie wird ſich aber zweifellos vermehren laſſen, wenn die Aufmerkſamkeit dieſen Arbeiten erſt mehr zugewandt ſein wird. Das British Museum beſitzt zwei derſelben (aus der Sammlung Ch. Fairfax Murray ſtammend), eine kleine gedrungene Vaſe mit hohem Hals und anliegenden Henkeln, ſowie einen kurzen Albarello mit weiter abſtehenden Henkeln. Beide ſind auf Vorder- und Rückſeite je mit einem ſchreitenden Vogel zwiſchen dem ſtiliſirten Blattwerk bemalt, das wir an den blaudecorirten Gefäſsen fanden. Ein bauchiges Gefäſs mit Röhrenausguſs, bemalt mit einem Hirſch, den ein Hund verfolgt, zwiſchen dem gleichen Blattdecor, beſitzt ſeit Kurzem der Louvre. Eine ſchon durch unterſetzte Form, kräftige Ausbuchtung, abſtehende gedrehte Henkel und hohen ſchmuckloſen Hals, der auf einen (jetzt fehlenden) Deckel hinweiſt, auffallende Vaſe, welche dieſe Gattung auf der Ausſtellung (aus meinem Beſitz) vertrat, iſt auch in dem Decor von ſehr brillanter grüner Farbe durchaus eigenartig. Den Bauch der Vaſe ſchmücken nämlich Weinblätter, jedes mit einer kleinen Traube und einem jungen Triebe, welche einzeln in einer Art bauchigen Spitzbogens ſtehen. Dieſe echt gothiſche Decoration, für Italien ſogar von auffallender Reinheit, ſpricht ſchon für eine beſonders frühe Entſtehung des Gefäſses; auch die Glaſur und der in's Lila abgetönte hellgraue Grund zeigen den gleichen Ton, wie die Trecento-Gefäſse in Mezza-Majolika. Die grüne Farbe iſt, wie das Kobalt bei den blaudecorirten Gefäſsen, ſehr dick aufgetragen, ſo daſs ſie etwas gelaufen iſt und dadurch eine ähnliche, faſt reliefartige Wirkung des Decors zeigt wie jene blauen Stücke.

Denſelben Charakter trägt ein etwas gröſserer, ähnlich decorirter Topf von gleicher Form in meinem Beſitz (aus der Sammlung Bardini). Merkwürdig iſt hier, daſs ein Theil des Decors plaſtiſch aufgetragen und dann mit dem übrigen Gefäſs bemalt worden iſt. In der Mitte jedes Feldes befindet ſich nämlich ein groſser Löwenkopf mit geöffnetem Rachen, zu den Seiten je eine aufwärts gerichtete Traube, in mäſsigem Hochrelief modellirt. Dieſe ſind mit dem in brillanter, fett aufgetragener grüner Farbe gemalten Decor in Verbindung, der eine vom Fuſs aufſteigende, in

die plaſtiſchen Trauben auslaufende Weinrebe mit je einem Blatte darſtellt. Den freien Raum füllt, wie auf den blaudecorirten Vaſen, ſtiliſirtes Blattwerk, jedoch ſpitziger in der Form als dort und gothiſirend in der Zeichnung. Dieſelbe merkwürdige Miſchung von gemalter und plaſtiſcher Decoration findet ſich auf einer runden Majolikaplatte, eingelaſſen in einen flachen Giebel aus Pietra serena, von einem Tabernakel aus der Umgebung von Florenz, den ich vor etwa ſechzehn Jahren für das Berliner Kunſtgewerbe-Muſeum in Florenz erworben habe.

Alle dieſe Arbeiten mit grünem Decor ſtammen aus Florenz oder ſeiner Umgebung. Ihr Florentiner Urſprung kann nicht zweifelhaft ſein; dadurch wird ein Beweis mehr dafür erbracht, daſs auch die gleichartigen Gefäſse mit hohem Blaudecor in Florenz entſtanden ſind.

Dieſe ſeltenen alterthümlichen Gefäſse, die in dieſer Weiſe mit grüner Farbe und dem nur untergeordnet für die Zeichnung verwendeten Purpur bemalt ſind, zeigen den Zuſammenhang der Kunſt der Florentiner Werkſtätten, in denen ſie entſtanden, mit der Fabrication der kleinen Kannen und runden Näpfe in Halbmajolika, welche ſich in Italien, namentlich in Toscana, im XIV. und vielleicht bis zum Ausgang des XIII. Jahrhunderts nachweiſen laſſen. Von dem gewöhnlichen Gebrauchsgeſchirr, von dem nur bei Ausgrabungen, Brunnenreinigungen oder Fluſsregulirungen zufällig Scherben und gelegentlich einmal ein vollſtändiges Stück gefunden wird und in die richtigen Hände kommt, beſitzt namentlich das British Museum eine Anzahl, die von Charles F. Murray mit groſser Sorgfalt im Laufe von etwa zwanzig Jahren in Italien zuſammengebracht ſind. Jene kleinen runden Näpfe, die wohl als Geſchirr benutzt wurden, ſind uns eingemauert als Schmuck der Frieſe einzelner Kirchthürme in Toscana erhalten: in Lucca, Piſa, S. Gimignano und in kleineren Orten, von wo ſie in neuerer Zeit vereinzelt in öffentliche Sammlungen (u. A. in das Berliner Kunſtgewerbe-Muſeum), meiſt aber an Maler und Kunſtliebhaber gekommen ſind, bei denen ſie als Aſchennäpfe, Behälter für Farben und dergl. raſch zu Grunde gehen. Dieſe einfachen Trecento-Geſchirre, die gegen Ende des Jahrhunderts ſchon in echter Majolika vorkommen, ſind regelmäſsig in primitiver Weiſe durch Ornamente (meiſt in geometriſcher Form, ſeltener mit Blattwerk, gelegentlich mit einem Thier oder Wappen in der Mitte) in nicht ſehr kräftigem Kupfergrün bemalt. Daneben findet ſich Mangan-Violett für die Zeichnung verwendet und ausnahmsweiſe auch Terra di Siena; doch ſind dieſe beiden Farben, auch wo ſie vorkommen, noch wenig entwickelt und kommen neben dem wirkungsvolleren Grün kaum zur Geltung.

Wie der Zuſammenhang mit dieſer toscaniſchen Töpferei des Trecento durch jene gründecorirten Gefäſse klargeſtellt wird, ſo zeigt ein anderer Typus derſelben Gattung von Majoliken aus etwas vorgeſchrittenerer Zeit den Übergang zu einer etwa um die Mitte des XV. Jahrhunderts beginnenden weiteren Entwickelung der Florentiner Majolika-Werkſtätten. Charakteriſtiſch für dieſe, gleichfalls nur in einer kleinen Zahl von Geſchirren erhaltene Gattung iſt das Hinzutreten der gelben Farbe, der Terra di Siena, zu den drei bisher benutzten Farben: Blau, Grün und Violett,

sowie das Zusammenwirken aller dieser Farben (auch des früher fast nur zur Zeichnung benutzten Violetts) zu einem sehr brillanten Decor. Der Reichthum und die Schönheit der Farben brachte die Künstler darauf, als Motiv für den Schmuck ihres Geschirrs gleich eins der farbenprächtigsten Vorbilder in der Natur zu wählen: das Auge der Pfauenfeder. Möglich, dass diese Wahl mitbestimmt wurde durch die Bestellung der einen oder anderen Florentiner Familie, welche — voran die Mediceer — die Pfauenfeder unter ihren Emblemen hatte; jedenfalls wäre dies dann nur eine Veranlassung gewesen, um das Motiv aus rein künstlerischen Rücksichten weiter auszubilden.

Das früheste mir bekannte Beispiel ist ein kleiner Apothekertopf (Albarello) von gedrungener Form, den ich in Florenz erworben habe. Seine Herkunft aus der Werkstatt der Florentiner Vasai, die jene Vasen mit impastirtem blauen und grünen Decor anfertigten, verräth dieses Stück schon dadurch, dass hier der Versuch gemacht ist, das Violett pastos aufzutragen und demselben dadurch eine brillante Wirkung zu geben. Dies ist der Grund, weshalb auch hier die dick aufgetragene zähe Farbe, wie bei dem Decor in Grün und namentlich in Blau, nach unten zusammengelaufen ist. Freilich eignete sich diese Farbe weniger dazu, und da sie allein weder besonders wirkungsvoll noch gefällig ist, verzichteten die Florentiner Töpfer in richtigem Gefühl auf den einfarbigen Decor in Mangan, stellten vielmehr die anderen ihnen noch geläufigen Farben in möglichster Pracht (aber ohne hohen Auftrag) daneben, wobei auch der Grund nicht selten ganz oder fast ganz gedeckt wurde. So gerade in diesem Gefässe, das seine frühe Entstehung auch noch durch das Ungeschick in Mischung und Auftrag der hier zuerst verwandten Farbe, der Terra di Siena, verräth. Wie grosse Schuppen, von einem blauen Bande eingerahmt, reihen sich hier die Pfauenaugen an einander. Auf anderen, jüngeren Arbeiten, in denen von einem pastosen Auftrag der Farbe abgesehen ist, erscheint der Decor mit den Pfauenfedern in mannigfachster, meist sehr pikanter Weise entwickelt. Bald deckt er in schuppenförmiger Anordnung den Grund vollständig, bald sind die Pfauenaugen wie ein paar Blumen an einen Stengel gereiht, bald bilden sie, wie die Granate in den gleichzeitigen Sammetstoffen, den Mittelpunkt eines sich regelmässig wiederholenden Musters, oder sie sind wie ein Band als Ornament verwandt, wie am Rande von ein paar schönen Tellern in South Kensington, in der Sammlung Hainauer u. s. f. Alle diese Arbeiten verrathen sich auch durch dieselbe kräftige und reiche Farbenzusammenstellung als aus einer und derselben Quelle stammend. Die Renaissance-Ausstellung hatte verschiedene Stücke mit solchem Decor aufzuweisen, sämmtlich aus dem Besitz des Herrn A. von Beckerath.

Die gleiche Farbenzusammenstellung und Farbenwirkung finden wir regelmässig auch bei den Gefässen und Tellern mit derbem gothisirenden Blattwerk, von denen der niedrige Apothekertopf aus meinem Besitz in der Ausstellung ein charakteristisches Beispiel zeigte. Doch diese wie die letztgenannten Arbeiten gehören schon einer jüngeren, erst etwa um die Mitte des Quattrocento beginnenden Richtung der Florentiner Töpferkunst an, die durch Vervollkommnung der Technik die

Farben auch ohne dicken Auftrag kräftig und gleichmäfsig zu entwickeln und die Zeichnung fauber auszuführen lernte. Es finden fich daher fowohl auf den Tellern wie an den Gefäfsen fchon portraitartige Köpfe und einfache Compofitionen von bildartiger Wirkung, den älteften Holzfchnitt-Illuftrationen verwandt, die gelegentlich als folche fchon einen höheren künftlerifchen Werth haben.

Solchen und mehr noch allen fpäteren italienifchen Majoliken fteht die hier befprochene Gruppe primitiver Florentiner Majolika-Arbeiten in jeder Weife eigenartig gegenüber: eigenartig in ihrer fetten weifsen oder leicht röthlichen Glafur wie in dem ftilifirten Decor mit Blättern und Thieren, in dem faft reliefartigen Auftrag der Farben und in dem Vorherrfchen *einer* (regelmäfsig fehr brillanten) Farbe. Verglichen mit den Arbeiten des Trecento, erfcheinen auch die Formen zum Theil neu, indem zu dem gewöhnlichen Gefchirr die Behälter für die Apotheken: bauchige Vafen und cylindrifche Gefäfse, mit oder ohne Henkel, fowie Ausgufsgefäfse hinzukommen. Weniger originell dagegen erfcheinen fie, wenn wir die älteren orientalifchen Majoliken zum Vergleich heranziehen; fie geben fich deutlich als unter dem Einflufs derfelben entftanden, zum Theil faft als Nachbildungen der vorderafiatifchen und perfifchen Gefäfse zu erkennen, mit denen Italien feit dem Beginn der Kreuzzüge, wie mit Stoffen und Teppichen derfelben Gegenden, im reichften Mafse verfehen wurde. Die Formen der Apothekergefäfse: die Vafe fowohl wie der Albarello, find den orientalifchen Gefäfsen nachgebildet, in denen die Medicamente und Specereien aus dem Orient herüberkamen und die, wie uns alte Abbildungen zeigen, mit hispano-moresken Gefäfsen zufammen bis zum Ende des XIV. Jahrhunderts faft ausfchliefslich das Gefchirr in den italienifchen Apotheken ausmachten, aber hier auch durch das ganze XV. Jahrhundert, namentlich in Venedig, noch fehr ftark vertreten waren. Auch der Decor diefer Altflorentiner Majoliken ift von folchen orientalifchen Vorbildern entlehnt: die Art der Flächendecoration fowohl wie die einzelnen Formen, das eigenthümliche Blattwerk, die kleinen Kreuze, Striche, Punkte zur Füllung der Zwifchenräume und die Thiere zwifchen dem Blattwerk. Die verfchiedenen Vögel, Löwen, Leoparden, Hunde u. f. w. find in der Zeichnung und Stilifirung faft noch treu orientalifch, bis zu den Ornamenten, die auf den Körpern derfelben angebracht find. Doch benutzen die Florentiner Töpfer diefe Motive fo naiv und bringen fo viel Eigenes dazu, dafs diefe Abhängigkeit meift erft bei näherer Betrachtung vor den Arbeiten felbft auffällt.

Ein unmittelbares orientalifches Vorbild für die Majoliken in hohem Blaudecor liegt mir in einem aus den Ausgrabungen von Priene ftammenden Scherben vor, der mit breiten parallelen, durch fchmale fchwarze Striche getrennten tiefblauen Streifen decorirt ift; alfo in Zeichnung und Farbe grade fo, wie wir fie an den blauen Florentiner Vafen kennen lernten. Die Ähnlichkeit geht fogar fo weit, dafs das Blau auch hier mit breitem Pinfel mehrfach prima über einander geftrichen ift, fo dafs der Decor dadurch nicht nur tiefer in der Farbe, fondern auch paftos wirkt. Freilich ift die Farbe hier nicht fo dick und auch nicht gelaufen wie an jener Florentiner Waare, da fie die orientalifchen Töpfer dünnflüffiger aufzutragen und beffer zu trocknen

verſtanden. Der Rand iſt dünn in demſelben Blau geſtrichen, das dadurch heller erſcheint. Auf der Rückſeite finden wir, durch ſchmale Striche in Manganfarbe getrennt, flüchtige Streifen in dem gleichen ſchönen Kupferoxydgrün wie auf den Florentiner Töpfen, denen auch die weiſse Glaſur mit ihrem feinen Craquelé verwandt iſt, wenn auch hierin, wie in dem dünnen harten Scherben, die orientaliſchen Töpfer als die durch alte Gewöhnung geſchickteren ſich bekunden. Dieſer an ſich unſcheinbare Fund, zu dem noch ein paar mit den italieniſchen Halbmajoliken des XIV. Jahrhunderts nahe verwandten Stücke gehören, iſt deshalb von beſonderem Intereſſe, weil die italieniſchen Colonien auf den griechiſchen Inſeln und die Factoreien an den Häfen des gegenüberliegenden Feſtlandes von Kleinaſien einen ſehr lebhaften Import orientaliſcher Waaren nach Italien betrieben; wie die meiſten Teppiche ſo ſind alſo auch die Töpferwaaren ganz beſonders von dieſen Plätzen eingeführt. Hoffentlich wird man bei weiteren Ausgrabungen in Kleinaſien auch auf ſolche Überreſte aus dem Mittelalter das Augenmerk richten, wie es jetzt in Priene durch Dr. Wiegand und früher in Epheſus durch Mr. Woods geſchehen iſt.

Auch in Glaſur und Farbe ſuchten die italieniſchen Künſtler vorderaſiatiſchen Majoliken wenigſtens nahezukommen; denn zur Nachbildung fehlte ihnen die techniſche Erfahrung in der Bereitung der Farben, im Auftrag derſelben, wie im Brand und in der Glaſur ihrer orientaliſchen Vorbilder. Hier muſsten ſie ſich ſelbſt helfen, und hier haben ſie mit den eigenen beſchränkten, aber meiſt ſelbſtgefundenen Mitteln und in ganz eigener ſtilvoller Weiſe eine den orientaliſchen Gefäſsen, namentlich denen mit tiefblauem Grunde, verwandte Wirkung zu erzielen gewuſst. Die auch für Fette und für ätzende Flüſſigkeiten undurchläſſige Zinnglaſur, in Italien bis an den Ausgang des XIV. Jahrhunderts noch nicht bekannt, iſt von dieſen Florentiner Töpfern (wie ſelbſtändig vielleicht auch an anderen Stellen Italiens) gefunden und weiterentwickelt, wie der Vergleich ihrer Arbeiten mit der älteren italieniſchen und der altorientaliſchen Waare ergiebt. Durch die Glaſur iſt andererſeits die Färbung und der Farbenauftrag bedingt worden. Die Farben, welche die Meiſter vom Trecento übernahmen, konnten ſie auf dieſer neuen Glaſur nicht, wie auf der alten Bleiglaſur, ſchön und gleichmäſsig auftragen, und der Farbenpracht der orientaliſchen Gefäſse, denen ſie nacheiferten, konnten ſie erſt recht nicht nahe kommen; ihre Farben erſchienen matt und wirkungslos nach dem letzten Brande. So kamen ſie darauf, die Farben, von der leichten Vorzeichnung abgeſehen, ganz paſtos aufzutragen und jedes einzelne Gefäſs oder Geſchirrſtück regelmäſsig nur in *einer* Farbe, vorwiegend in dem kräftigen Kobaltblau, zu decoriren. Die dicke, zähe Farbmaſſe lieſs aber keine feinere Zeichnung oder Durchführung zu, weshalb der Decor die breiten, rundlichen Formen zeigt und auf das Allereinfachſte beſchränkt blieb. Aus der Noth machten dieſe braven Handwerker eine Tugend; die wenigen und mangelhaften Hülfsmittel verſtanden ſie in einer ſo geſchickten Weiſe anzuwenden, daſs ihre Arbeiten dieſer Art gerade in dieſer Beſchränktheit, in ihrer flüchtigen Derbheit beſonders ſtilvoll erſcheinen und einen ganz eigenen Zauber beſitzen. Erſt auf Grund ihrer Vorarbeiten hat einer der groſsen Florentiner Bildhauer, Luca della

Robbia, feine berühmten bemalten und durch Glafur wetterbeftändigen Thonbildwerke fchaffen können.

Durch die genannten Eigenfchaften find diefe Majoliken nicht nur neben den früheren und fpäteren Arbeiten der italienifchen Majolikakunft, fondern auch gegenüber den orientalifchen Gefchirren, die ihnen als Vorbilder dienten, eigenartig und haben vor letzteren, denen fie an fchillernder Pracht der Farbe und Feinheit der Arbeit weit nachftehen, gröfsere Frifche und Mannigfaltigkeit voraus. Die Wirkung der Farbe, fowohl bei den blau, wie bei den grün bemalten Gefäfsen, ift trotz der Tiefe und Kraft auf dem fchönen milchweifsen Grunde keineswegs hart; ganz befonders fein erfcheint fie auf dem feltenen perlgrauen Grunde. Zu diefer harmonifchen Abftimmung der Farben auf dem hellen Grunde trägt die Vorzeichnung in dünnem Violett, das als folches kaum hervortritt, nicht wenig bei.

Wenn hier auf einem kleinen Gebiete des Kunfthandwerks gleich mit dem Beginn der neuen Zeit, ähnlich wie in der hohen Kunft, etwas ganz Eigenartiges von derber Kraft und frifcher Phantafie gefchaffen wurde, fo läfst fich diefe Erfcheinung unmittelbar auf eine der grofsartigen Neuerungen im gefammten Leben des italienifchen Volkes wieder zurückführen, welche diefe Zeit, unter Vorgang der Toscaner und insbefondere der Florentiner, feit der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts zur Entwickelung brachte: auf die Krankenpflege und die Schöpfung der grofsen Hofpitäler. Diefe entftanden in Folge der verheerenden Seuchen in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts aus Schenkungen einzelner Bürger, voran das Hofpital von S. Maria della Scala in Siena (und Florenz) und feit 1388 das noch grofsartigere Hofpital von S. Maria Nuova in Florenz. Wenn wir die beträchtliche Zahl der erhaltenen Apothekergefäfse mit den dürftigen Reften des gewöhnlichen Gebrauchsgefchirrs vergleichen, wenn wir fehen, wie künftlerifch die erfteren durchgebildet find und wie daneben das gewöhnliche Gefchirr regelmäfsig ganz flüchtig und felbft roh gearbeitet ift, fo können wir nicht im Zweifel fein, dafs die Bedürfniffe und die Aufträge diefer reichen Hofpitäler, die neuen und höheren Anforderungen und zugleich die höheren Preife, welche diefe Inftitute für die Gefäfse ihrer Apotheken gern zahlten, die Töpfer von Florenz dazu anfpornten, mit der bisher verwandten orientalifchen Töpferwaare in Concurrenz zu treten und in ihrer Waare etwas Neues, den technifchen und künftlerifchen Anforderungen Genügendes zu fchaffen. Die Art, wie die Florentiner Handwerker diefe Aufgabe löften, fichert ihnen, wie fie zeitlich an erfter Stelle genannt werden müffen, auch in künftlerifcher Beziehung innerhalb der an mannigfachen, eigenartigen und herrlichen Leiftungen einzig daftehenden Majolikakunft der Italiener einen hervorragenden Platz.

# ITALIENISCHE MAJOLIKEN DES FÜNFZEHNTEN UND SECHZEHNTEN JAHRHUNDERTS ❋ ❋ FRANZÖSISCHE UND DEUTSCHE FAYENCE ❋ ❋ DEUTSCHES STEINZEUG ❋ ❋ VON RICHARD STETTINER ❋ ❋

UNSERE heutige Geſchmacksrichtung im Kunſtgewerbe wird beherrſcht von dem Streben nach Zweckmäſsigkeit. Vor 15 Jahren etwa hat Molinier in einem Auffatz, der der italieniſchen Majolika gewidmet war, einleitend den Ausſpruch gethan, daſs in unſerer Zeit der Comfort die Kunſt getödtet habe. Das letzte Jahrzehnt hat uns gelehrt, daſs vielmehr aus jener geſunden Anſchauung von Comfort eine neue, wurzelechte gewerbliche Kunſt erwachſen iſt.

Es liegt nahe, gerade dann, wenn man der italieniſchen Majolika ſeine Aufmerkſamkeit zuwendet, den Gedanken der Zweckmäſsigkeit in's Auge zu faſſen. Ich erinnere, was in einem der vorhergehenden Aufſätze über Florentiner Hausmöbel auseinandergeſetzt iſt, wie Alles dort berechnet war, nicht auf den höchſtmöglichen Comfort und die Bequemlichkeit des Privatlebens, vielmehr auf Pracht und Prunk in allen den Fällen, in denen der vornehme Florentiner die Macht und die Gröſse ſeines Hauſes ſeinen Mitbürgern zu zeigen Gelegenheit hatte. Öde und kahl lagen für gewöhnlich die ſchönſten Räume des Hauſes da. In ihren maſſiven, wenig beweglichen Formen ſind die Möbel jener Zeit das Gegentheil von dem, was der moderne Möbelkünſtler für das vornehme Hausmobiliar anſtrebt.

Und mit dieſer Thatſache geht die andere parallel, daſs eine keramiſche Kunſt durch zwei Jahrhunderte blühte, eine Unzahl von Gefäſsen und Tellern hervorbrachte, bei denen in den meiſten Fällen weder der Urheber noch der Käufer daran dachten, ſie wirklich in einen ihrer Form entſprechenden Gebrauch zu nehmen. Es war das Prunkgeſchirr, das auf den Credenzen vor Allem aufgeſtellt war, ein Symbol der Gaſtlichkeit. Es iſt wiederholt darauf aufmerkſam gemacht worden, wie bei den Tellern die Idee ihrer urſprünglichen Beſtimmung ſo ſehr ſchwand und man ſich ſo gewöhnte, ſie nur ſenkrecht aufgeſtellt oder aufgehängt zu ſehen, daſs dadurch die ganze Anordnung ihres Decors faſt ausſchlieſslich beſtimmt wurde. Immer weiter ab von einem guten Geſchmack führte im Cinquecento das Vergeſſen der urſprünglichen Beſtimmung der Geräthe. Die Teller und Schüſſeln wurden zu Gemälden, bei denen der Künſtler auf die Form oder auf die urſprüngliche Bedeutung der Form abſolut keine Rückſicht mehr nahm.

Die Majoliken auf der Berliner Ausſtellung waren nicht von eigentlichen Majolikaſammlern hergeliehen; ſie dienen in den Hausſtänden, aus denen ſie ſtammten, als helle Farbenflecke zwiſchen alten Bronzen, Möbeln und Gemälden oder als paſſende Zierden von Credenzen. Demgemäſs war auch die Aufſtellung in den Räumen der Ausſtellung ſelbſt. Eine kleine Anzahl war in verſchiedenen Schränken zwiſchen den Bronzen untergebracht, einige wieder hier und da an den Wänden,

besonders an lichtarmen Wänden, vertheilt, die meisten in einem Schranke zu einem credenzartigen Aufbau vereinigt, der dem Auge am Ende eines langen Saales einen buntfarbigen Abschluss bot.

Die Berliner Kunstsammler waren besonders in neuerer Zeit so geschmackvoll, ihr Augenmerk auf die älteren Majoliken zu richten oder bei den jüngeren Majoliken einen rein oder vorwiegend ornamentalen Charakter zu bevorzugen. Demgemäss war auch die Ausstellung beschickt. Quattrocentomajoliken waren in ganz hervorragender Weise vertreten, was allerdings in erster Linie den Sammlungen Bode und von Beckerath zu verdanken ist. Dann waren zahlreiche Majoliken ornamentalen Charakters aus dem XVI. Jahrhundert aus den Fabriken von Faenza, Casteldurante, Deruta, Gubbio beigesteuert. Urbino dagegen trat stark, nicht zum Schaden des Ganzen, in den Hintergrund.

In dem vorhergehenden Aufsatz ist eine Gruppe von *Quattrocentomajoliken*, als deren Ursprungsort Florenz nachgewiesen werden konnte, charakterisirt; unzweifelhaft bildete sie eben durch ihre Geschlossenheit, durch ihren eigenartigen Charakter gegenüber den anderen Erzeugnissen der keramischen Kunst Italiens im XV. und XVI. Jahrhundert einen überaus wichtigen Bestandtheil der Ausstellung. Doch auch was ausserhalb dieser Gruppe von Majoliken der Frühzeit auf der Ausstellung war, erscheint wichtig genug, um, soweit dies bereits heute möglich ist, näher betrachtet zu werden. Aber was bei jenen Florentiner Gefässen mit einer verhältnissmässig starken historischen Sicherheit möglich war, die Festlegung von Ursprungsort und Ursprungszeit, dafür sind wir bei den übrigen Stücken bei dem heutigen Stand der Forschung nur auf Vermuthungen angewiesen. Für die Zeit geben uns eine gewisse Grundlage die wenigen datirten Majoliken aus dem XV. Jahrhundert, die bisher bekannt geworden sind — es ist kaum die Hoffnung vorhanden, dass ihre Zahl sich noch allzu sehr vergrössern wird — und die vor Allem von Molinier in dankenswerther Weise zusammengestellt sind. Was den Ursprungsort betrifft, so sind für das XV. Jahrhundert, ausser für Florenz und Faenza, die Nachweise noch überaus spärlich. Wir wissen wohl aus Documenten, dass an zahlreichen Orten Fabriken mit einem grösseren Betriebe vorhanden gewesen sein müssen; aber welche unter den erhaltenen Stücken wir den betreffenden Fabriken zuzuweisen haben, dafür fehlt der Beweisführung fast noch jede Grundlage, sei es aus Inschriften auf den Stücken selbst, sei es aus historischen Notizen, die mit denselben in Verbindung gebracht werden können, sei es endlich aus Scherbenfunden an Stätten der alten Fabrikation.

An den Anfang der Entwickelung pflegt wohl mit Recht ein Fussboden gesetzt zu werden, der sich in der Carracciolo-Kapelle der Kirche S. Giovanni a Carbonara in Neapel befindet. Mehrere Stücke sind in den Handel gelangt, einige befinden sich im British Museum, eine grössere Anzahl im Louvre. Wir besitzen genügende historische Anhaltspunkte, um anzunehmen, dass der betreffende Fussboden um 1440 entstanden ist. Natürlich sind zahlreiche Majoliken primitiven Cha-

rakters in noch früherer Zeit entſtanden, aber ein ſicheres früheres Datum läſst ſich, wenn wir vielleicht den ſogenannten Manfredikrug in Faenza ausnehmen, mit keinem Stücke verbinden. Die Zuſammenſetzung des Fuſsbodens iſt ſo, daſs ſich um ein quadratiſches Mittelſtück länglich ſechseckige Stücke herumlegen. Dieſes Syſtem — das muſs man ſcharf im Auge behalten — entſpricht einer beſonders in Frankreich noch an vielen Stellen vorhandenen Anordnung der Fuſsbodenflieſen im Mittelalter, wie ſich dieſe nach meinem Wiſſen weder bei den orientaliſchen noch bei frühen hiſpano-moresken Flieſen bisher nachweiſen lieſs. Daſs aber auf die Decorationsart das Orientaliſche einen groſsen Einfluſs hatte, kann nicht geleugnet werden, aber dasſelbe iſt ſtark mit mittelalterlichen Elementen durchſetzt. Für die Fuſsbodendecoration gab es in allen Landen im Mittelalter eine alte Tradition. Allerdings beſitzen wir heute ein reiches Material für die Zeit vor dem XV. Jahrhundert nur noch für Frankreich (vor allen Dingen veröffentlicht von Amé, Didron, Cahier), und hier finden wir faſt ebenſo viele Vergleichsmomente wie unter den ſpaniſchen Flieſen, den Azulejos, die bisher vor Allem für den Neapeler Fuſsboden herangezogen wurden.

Die Flieſen bieten folgende Decorationselemente: Thiere, wie verfolgende Hunde, verfolgte Haſen, Vögel, Fiſche, eingefügt in Sechsecke, während der freie Raum mit einem eichenblattartigen Laubmotiv ziemlich willkürlich ausgefüllt iſt, ähnlich wie bei den oben beſchriebenen Florentiner Töpfen (»Fiſche, Thiere, Meerwunder«, ſo lautet bereits eine mittelalterliche Beſchreibung eines Bodens im Gralstempel, und ebenſo, wie dieſe Motive, fehlt auch das Eichenlaub nicht auf jenen franzöſiſchen Flieſen); ferner eine Reihe von Pflanzenmotiven, unter denen beſonders eine Pflanze mit artiſchockenartiger Anordnung der Blätter auffällt, dann roſettenartige Blüthen und weinlaubartige Blätter, die aus büſchelartig aneinandergelegten einzelnen dicken Linien gebildet ſind, und eichelartige Früchte (dieſe ganzen Pflanzenornamente ſind vollkommen befangen in einer traditionellen Stiliſirung der Natur, gemiſcht aus mittelalterlicher und direct oder indirect orientaliſcher Tradition); ferner eine Reihe ornamentaler Motive, zum Theil heraldiſcher Natur, z. B. ein Kreis mit einem Kreuz, umgeben von Flammen, ein Schriftband, Buchſtaben u. ſ. w.; endlich einige noch ſehr primitiv ausgeführte menſchliche Köpfe. Die angewandten Farben ſind vor Allem Blau, dann in beſcheidener Weiſe Grün und Mangan.

Dem Neapeler Fuſsboden ſcheinen von den mir bekannten Stücken am nächſten ein Albarello der Sammlung Bode mit ſchreitendem Vogel in ganz orientaliſchem Stil auf der einen und dem Buchſtaben »a« auf der anderen Seite, ferner zwei Albarelli der Sammlung von Beckerath, ebenfalls mit blauem Decor, die ſich auch auf der Ausſtellung befanden, zu ſtehen. Auf dem einen der letzteren iſt die artiſchockenartige Blume faſt genau in derſelben Stiliſirung wie auf jenen Flieſen, dann finden ſich ferner auf allen drei aus Strichbüſcheln gebildete Ornamente, Blätter und roſettenartige Blüthen. Wenn man ein im Beſitze des Herrn von Beckerath befindliches hiſpano-moreskes(?) Stück mit tiefblauem Decor und Goldlüſterfarbe neben jene Albarelli ſtellt, ſo kann man an dem orientaliſchen Urſprung gerade dieſer eigenthümlichen Strichel-Ornamente nicht zweifeln.

Als Urfprungsort für den Neapeler Fufsboden hat Molinier Faenza angenommen, und wirklich finden fich unter den hier gemachten Funden Stücke, die zeigen, dafs zum Mindeften in Faenza Ähnliches angefertigt wurde. Man vergleiche Argnani, Publ. von 1889, Taf. IX, 4 und 5 und befonders Taf. VII, 3, fowohl für die orientalifirenden Thierformen als auch für die Linienbüfchel in der Ornamentik.

Der befprochene Fufsboden bietet eine eigenthümliche Vermifchung von mittelalterlichen und orientalifchen Elementen. Die Frage, auf welchem Wege die letzteren in die italienifche Keramik des XV. Jahrhunderts hineingelangt find, ift vielfach aufgeworfen worden. Es fteht wohl zu erwarten, dafs eine von dem vortrefflichen Kenner orientalifcher Keramik, Henry Wallis, vorbereitete Publication über diefe Frage mehr Licht verbreiten wird. Jedenfalls fcheint es, dafs die entfchiedene Art, wie man jetzt auf Spanien als faft ausfchliefsliche Quelle hinweift, mehr auf Vernunftsgründen a priori, als auf einer genauen Vergleichung des vorhandenen Materials und einer forgfamen Definirung der decorativen Elemente beruht. Direct aus dem Orient gekommene Gefäfse waren wohl in Europa im XV. Jahrhundert viel verbreiteter, als man bisher anzunehmen geneigt ift. Ich möchte hier auf ein fehr intereffantes Deckelgefäfs mit zwei über einander herfallenden Thieren in Blaumalerei auf einem Gemälde in der Londoner National Gallery (261), das dort dem Meifter von Liesborn zugewiefen wird, aufmerkfam machen.

An einer deutlichen Nachahmung von hifpano-moresken Majoliken fehlt es nicht. Sie find leicht zu erkennen, befonders an dem federig gezeichneten Traubenblatte, find gewöhnlich in Blaumalerei, während gelbe oder ockerbraune Flecken dazu dienen follen, um eine lüfterähnliche Wirkung hervorzurufen. Auch auf der Ausftellung war ein kleines, zweihenkeliges, bauchiges Gefäfs mit Wappen (Löwe mit Schrägbalken), das zu diefer Gruppe gehört. Es ftammt wohl aus der Spätzeit des XV. Jahrhunderts. Gleiche oder ähnliche Gefäfse wie diefes der Sammlung von Beckerath befinden fich bei Herrn von Kaufmann, in der Sammlung Wallis und bei Bardini in Florenz, ein verwandtes Ausgufsgefäfs in der Sammlung Bode; in der Fortnum-Collection in Oxford trägt eine in diefem Stil decorirte Henkelkanne (C. 404) das Wappen eines Florentiners innerhalb eines Lorbeerkranzes. Auch eine Schüffel mit dem von zwei Genien gehaltenen Sforzawappen im British Museum gehört, was die Ornamentik des Mitteltheils betrifft, hierher. Die Decorationsmotive des Randes und die Farbengebung rücken diefe Schüffel in die Nähe der datirten Stücke aus den fiebziger und achtziger Jahren. — Ich erwähne hier noch eine andere Gruppe von Nachahmungen nach hifpano-moresken Vorbildern. Es find mehrere Albarelli (im South Kensington Museum 363, 89, bei Herrn Raffauf in Konftantinopel, im British Museum) mit Reihen von grofsen Blättern in Blau oder abwechfelnd in Blau und Mangan mit fein ausgefpartem Geäder. Das Stück des British Museum wenigftens ift in dem zu Tage tretenden Beftreben, eine tiefe, faft fchwarze Färbung hervorzurufen, was hier wie meiftens im Brande nicht recht geglückt ift, in die Nähe einer fpäter zu erwähnenden Gruppe zu rücken, die aus der Mitte des XV. Jahrhunderts ftammen dürfte.

Ich erwähne hier sofort eine andere Gruppe, die im Anschluss an orientalische Muster, vermuthlich nicht spanischen Ursprungs, entstanden ist. Diese Gruppe gehört zeitlich in die Nähe des Neapeler Bodens und der von Bode oben charakterisirten Florentiner Gruppe, d. h. sie dürfte wohl etwas später als beide sein. Die zu ihr gehörigen Stücke sind leicht zu erkennen an den Linienranken, bei denen an den Ausläufer eigenthümliche fächer- oder kammartige Linienbüschel sich ansetzen. Der Decor ist in einem meistens etwas verwaschenen Blau, das mitunter in's Grünliche spielt. Innerhalb der Ornamente sind auf Feldern, die in ihrer Form den Contouren folgen, Thiere in ausgesprochen orientalischem Charakter angebracht: Hirsche, Fische, Vögel, dann aber auch Figuren und Köpfe in italienischem Stil, ähnlich wie bei jener Florentiner Gruppe. Drei Albarelli der Auction Bardini 1899 (französischer Katalog 429 und 93) gehören vor Allem hierher, ferner die Vase in South Kensington 379, 89; verwandt ist dann auch ein hoher Albarello der Sammlung Bode mit vier Zonen von eigenartigen Rosetten, etwas ferner stehen ein kleinerer Albarello derselben Sammlung mit zwei Kranichsköpfen und Hausmarke und ein Albarello der Sammlung Wallis mit schreitendem Vogel.

Diese Gruppe führt mich auf einen Typ, den ich als charakteristisch für *Faenza* nach den in dieser Stadt gemachten Funden ansehen möchte und der wohl der ersten Hälfte und der Mitte des XV. Jahrhunderts angehören dürfte. Die häufigste Gefässform ist eine uralte, die Ausgusskanne, bei der der Ausguss durch zwei Eindrücke in den oberen Rand gebildet ist. Auf der Vorderseite ist ein Rund, eingerahmt durch einen breiten Streifen, in dem kleine Quadrate ausgespart sind und an den sich aussen Linienbüschel kammartig ansetzen. In diesem Rund sind Thiere angebracht, oft noch sehr orientalischen Stils, wie bei der letzterwähnten Gruppe (Argnani, Publ. von 1898, Taf. XIII, Sammlung von Beckerath, laufender Vogel), oder heraldisch stilisirt (Hahn, Kranichskopf u. s. w.), oder es befinden sich hier Embleme oder Ornamente, wie z. B. auch die Florentiner Lilie auf einem aus Faenza stammenden Krug im British Museum. Die Farbengebung ist ähnlich wie bei dem Carbonaraboden vorwiegend Blau, dann Mangan, in discreter Weise Gelb oder auch Grün. Hier und da ist, ebenso wie bei Stücken der vorher erwähnten Gruppen, der technische Versuch gemacht, eine fast schwarze Farbe hervorzurufen, der aber im Brande meist nicht recht glückt. Mit dem emailleartigen, tiefen Farbenauftrag des Kobalts auf jenen Florentiner Gefässen hat das nichts zu thun. Mitunter scheint man jenes so versucht zu haben, dass man Mangan über Blau anbrachte. Am deutlichsten ist dieses bei dem bekannten Hahn von 1466 im Cluny-Museum, der mir auch sonst technisch hierher zu gehören scheint. Ein Teller mit einem »T« im British Museum, zweifellos auch zu dieser Gruppe gehörig, ist interessant, weil bei ihm die Linienbüschelornamente rechts und links von dem »T« besonders stark an den Neapeler Fussboden erinnern. —

Jene beschriebene Art von Kannen scheint ein Hauptausfuhrartikel aus Faenza gewesen zu sein. Auch auf nordischen Gemälden kommen sie öfters bis in das XVI. Jahrhundert hinein vor, so z. B. auf einem Bilde von Breu im Berliner Museum.

Ein befonders gutes Beifpiel bietet ein anderes Berliner Gemälde, eine Madonna von Memling. Dafs übrigens auch Fliefen in der Art des Neapeler Bodens nach dem Norden ausgeführt wurden, beweift der Boden auf dem um 1470 wohl von einem niederländifchen Meifter gemalten Bilde »Der Tod Mariae« im Berliner Mufeum (Nr. 552), auf dem wir eine Kachel mit einem Vogel, umgeben von willkürlich angeordneter Laubornamentik, erblicken.

Das Henkelgefäfs auf dem Berliner Memling führt uns einen Schritt weiter. Wir erblicken hier innerhalb jenes Feldes auf der Vorderfeite eine runde Scheibe mit Jefuszeichen, umgeben von Flammen (in Geftalt von fich nach oben verjüngenden Schlangenlinien) und Strahlen in Geftalt einer feinen, von der Mitte ausgehenden Linienfchraffirung. Hier und auf einer Scherbe, die aus Faenza ftammt, im British Museum ift diefes chriftliche Symbol faft noch in der urfprünglichen Form fo, wie es im XV. Jahrhundert unzählige Male auf italienifchen Kunftdenkmälern vorkommt, auf Gemälden, Sculpturen, bei Holzfchnitten und Stickereien, befonders häufig in den Giebeln von Tabernakeln. Diefes Symbol ift nun die Quelle des beliebteften Ornamentes in den Fabriken von Faenza. Bereits bei dem Gefäfs auf dem Memling können wir eine von der urfprünglichen Bedeutung fich entfernende Ornamentirung in Punkten, die zwifchen den Strahlen eingefügt find, beobachten. Eine anfcheinend frühe Henkelkanne im British Museum ferner zeigt in der Mitte eine Rofette und dann zwei Zonen von Flammen. Hier und da fehen wir die Verwandlung der Strahlen zu Büfcheln von Linienftengeln oder ähnliche Umbildungen und Bereicherungen des Ornamentes, die beweifen, dafs man feine urfprüngliche Bedeutung vergeffen hat — felbft da, wo es, was übrigens nur noch felten der Fall ift, jenes Symbol umgiebt. Den Beweis hierfür liefern zwei datirte Stücke, von denen das eine ficher, das andere mit grofser Wahrfcheinlichkeit, aus Faenza ftammt. Jenes befindet fich im Cluny-Mufeum. Es ift eine runde Wandplatte, die ein Nicolaus de Ragnolis 1475 für die Michaelskirche in Faenza anfertigen liefs. In der Mitte ift das Jefuszeichen in Ocker auf Grün, dann um dasfelbe herum das Band mit der Dedicationsinfchrift, dann erft die Strahlen und Flammen mit eingefügten Blumenrofetten. Noch mehr entfernt fich vom Urfprünglichen das Ornament in dem zweiten Stück, einer runden Wandplatte im South Kensington Museum (521, 65), von 1491 datirt und wichtig als älteftes Stück in Blau auf Blau (Berettinomalerei). Hierdurch ift es, wie auch fonft durch feinen Stil, ficher für Faenza in Anfpruch zu nehmen. Hier ift ebenfalls in der Mitte das Jefuszeichen, die Flammen find abwechfelnd in Blau und Ocker und züngeln richtig angebracht von der Mittelfcheibe aus nach aufsen, die Strahlen aber laufen umgekehrt von aufsen nach innen als ein einfaches raumfüllendes Linienornament zwifchen den Flammen.

Diefes Flammen- und Strahlenornament beobachtet man in der mannigfachften Variation auf zahlreichen Stücken. Mit befonderer Vorliebe wurde es auf dem Rande von Schüffeln, dann um den Körper von Gefäfsen herumlaufend, am oberen und unteren Rande von Albarelli angebracht. Als eine Abart find die breiten, miparti gefärbten Flammen zu betrachten, die, beide Male ohne Strahlen, auf den

Neapeler Fliesen und einem Albarello im British Museum vorkommen. Als Ursprungsort des Ornamentes ist Faenza anzusehen. Aber es wurde sicher auch nach anderen Fabriken übertragen und ist so durchaus nicht als untrügliches Ursprungszeichen zu betrachten. Hauptsächlich scheint es in den drei letzten Decennien des XV. Jahrhunderts zur Anwendung gelangt zu sein; es fristete in späterer Zeit, wie auch andere herrschende Linienornamente der früheren Periode, ein kümmerliches Dasein in den Schnörkeln auf der Rückseite der Faentiner Stücke. Im XVI. Jahrhundert sehen wir es dann wieder in Gubbio aufleben, in directem Anschluss wohl an die noch immer in der Kunst übliche Darstellung des Jesuszeichens. In Berlin und in London sind Gubbioteller mit dem Jesuszeichen, umgeben von einer Aureole aus abwechselnd einem Strahl und einer Flamme, beide breit und unverkennbar gebildet und im Tellerrelief zudem zum Ausdruck gebracht. Hier wieder dieselbe Entwickelung: Molinier veröffentlicht in seinem Werke über Venedig einen Gubbioteller, auf dem Strahlen und Flammen einen Frauenkopf umgeben und offenbar wieder zum reinen Ornament geworden sind.

Von dem Stil von Faenza in dem letzten Drittel des XV. Jahrhunderts sind wir in der Lage uns ein gutes Bild zu machen. Ausser jener Ragnolis-Platte von 1475 besitzen wir ein sicher beglaubigtes und datirtes Denkmal in dem Fussboden in S. Petronio in Bologna, der das Datum 1487 trägt und laut Inschrift in der Faentiner Werkstätte der Betini hergestellt ist. Ferneren Anhalt bieten die Ausgrabungen in Faenza, von denen eine gute Auslese von Argnani in zwei Publicationen (1889 und 1898) veröffentlicht ist.

Was zunächst auffällt, ist die Armuth der der Pflanzenwelt entnommenen Ornamentik. Da sind Linienstengel und die einfachen, rosettenartig gebildeten Blüthen; da ist ferner eine Blüthe, die man etwa als stilisirte Artischocke bezeichnen kann, dann noch drei andere verwandte Arten. Bei der einen wächst aus einer weit geöffneten Blüthe ein rübenförmiger Stempel hervor, bei der anderen sind zwei Reihen von Blättern, die eine weit geöffnet, die andere tulpenartig geschlossen, in der Mitte ragt eine runde Frucht hervor; bei der dritten endlich ist in eine palmettenartig gebildete Blüthe ebenfalls in der Mitte eine runde Frucht eingefügt. Zu den vegetabilischen Ornamenten rechne ich für Faenza auch einen häufig vorkommenden Decor, für den man die Bezeichnung »das Pfauenauge« angenommen hat. So wie in Faenza dieses angewandt ist, — es stammt vermuthlich aus Florenz (vergl. S. 155) — verstanden es die Maler zweifellos als eine Blüthe, ähnlich der Callablüthe, mit deutlich betonten Staubfäden und bei der der innere Kelch meistens in den Farben Mangan, Weiss, Grün, Ocker nach aussen hin abgetönt ist; der obere Rand ist ein Rund- oder Spitzbogen oder er ist aus mehreren kleinen Rundbogen gebildet. Ferner werden zwei gezackte Blätter oft mit ihrer Spitze über breiter Basis so an einander gelegt, dass sie wie eine aufgesprungene Frucht aussehen und dieser Eindruck wird wohl noch durch eingefügte Perlen erhöht. Damit ist der ganze Vorrath von Ornamenten, den die Faentiner Majolikamaler, in stärkster Stilisirung, der Pflanzenwelt entnommen haben, erschöpft. Um so reicher ist die

Ornamentik, die fich an die architektonifche Decoration anfchliefst: der Perlenftab, der Eierftab, vereinzelt die Palmette, das Band in eigenartigen Verfchlingungen und Verknüpfungen oder auch als ewiges Band um einen Stab herumlaufend, Schuppen, daneben dann einfache Linienornamente, von denen wir ja bereits oben zwei der wichtigften, die Flammen- und Strahlenlinien, befprochen haben. Das Bild, das uns die ficher aus Faenza ftammenden Stücke von der Decorationsart an diefer keramifchen Hauptwerkftätte in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts geben, ift ein fo klares und ein fo deutlich zufammenftimmendes, dafs wir nicht vorfichtig genug fein können, Faenza als Urfprungsort zu bezeichnen, wo uns eine ganz andere Art von Ornamentik entgegentritt. Ich glaube, dafs diefe Vorficht nicht immer in genügendem Mafse angewandt worden ift. Sichere Faentiner Stücke laffen fich mit Leichtigkeit erkennen: gewöhnlich treten die definirten Decorationselemente nicht vereinzelt auf. Als ein befonders charakteriftifches Beifpiel führe ich ein Gefäfs, South Kensington Museum 4628, 58, an, das mit den befprochenen Blüthenornamenten, ferner mit Flammen und Strahlen, mit Pfauenaugen und zwei Eierftäben decorirt ift. Von den Quattrocentomajoliken, die auf der Ausftellung waren, läfst fich ficher als Faentiner Arbeit ein flafchenartiges Gefäfs der Sammlung von Beckerath bezeichnen, das aufser einigen anderen Motiven jene Flammen und Strahlen aufweift, ferner das um einen Stab herumlaufende ewige Band mit Mittelrippe und gezacktem Rand, genau fo wie auf der Ragnolis-Schale. Es fteht diefer fo nahe, dafs es in derfelben Werkftätte und etwa in derfelben Zeit entftanden fein mufs. Auch das Gegenftück zu diefer Flafche, ebenfalls mit dem Flammen- und Strahlenmotiv, dann vor Allem mit jenem fogenannten Pfauenauge fchuppenartig gefchmückt, ift nach Faenza zu weifen. Ebenfo ein Albarello (Sammlung von Beckerath), bei dem die fogenannten Pfauenaugen in einer für Faenza befonders charakteriftifchen Art an einander gereiht find. Zweifelhafter fchon können wir bei einer bauchigen, zweihenkeligen Vafe der Sammlung Bode fein, die ganz mit jenen artifchockenartigen Blüthen bedeckt ift. Diefes Decorationsmotiv ift überaus häufig. Faft jede Sammlung hat Vafen oder Albarelli der Art aufzuweifen. Es hat fich auch faft unverändert fehr lange erhalten, wie auf der Ausftellung felbft eine gröfsere Vafe der Sammlung von Beckerath mit eingefügtem Jefuszeichen, die offenbar bereits aus dem vorgefchritteneren XVI. Jahrhundert ftammte, bewies. Wir dürfen nicht annehmen, dafs diefes Ornament, ebenfo wenig wie das Strahlen- und Flammenornament oder das fogenannte Pfauenauge, ausfchliefslicher Befitz von Faenza geblieben ift.

Von der figürlichen Malerei in Faenza im XV. Jahrhundert können wir uns an Hand der dort gefundenen Stücke, dann der figürlichen Mittelftücke in den Fliefen von S. Petronio und der auf Grund beftimmter Stilmomente mit grofser Sicherheit nach Faenza zu weifenden Stücke einen guten Begriff machen, und wir erkennen auch nach diefer Richtung hin frühzeitig ein grofses künftlerifches Können, wie wir es ja auch von vorn herein mit Recht von der berühmteften Majolikaftadt Italiens erwarten werden. Zu den früheften Stücken diefer Richtung, die nach Faenza zu weifen find, gehört die neuerdings aus der Sammlung Zfchille vom Berliner Kunft-

gewerbe-Mufeum erworbene runde Wandplatte mit einem Bifchof, die noch um die Mitte des XV. Jahrhunderts oder nicht lange nachher entftanden fein wird. Ferner, aus etwas fpäterer Zeit, die Schüffel der Sammlung Hainauer mit einem thronenden Fürften. In den achtziger Jahren ift das Corvinus-Service entftanden, von dem fich zwei Teller im South Kensington Museum (7410, 60 und 1738, 55) befinden; ein Stück war früher in Parifer Privatbefitz. Der Vergleich der Randdecoration mit in Faenza gefundenen Scherben (Argnani, Publ. 1898, Taf. XXXIV) läfst die Zuweifung diefes Services nach Faenza als ficher erfcheinen. Auch das charakteriftifche, um einen Stab herumlaufende, an den Rändern gezackte ewige Band kehrt hier wieder. Der eine Corvinus-Teller zeigt in der Puttenfcene der Mitte fchon eine grofse Gefchicklichkeit. Weit höher aber ftehen noch zwei andere Stücke, die ich verfucht fein möchte, Faenza zuzuweifen. Es ift die berühmte grofse Platte mit einer Madonna von 1489 im South Kensington Museum (490, 64) und eine weit fchwächere kleinere Madonna von 1492, die von Delange aus der Sammlung Cajani in Rom veröffentlicht wurde. Gewiffe ornamentale Eigenarten nebenfächlicher Natur find oft mehr im Stande als der Stil des Ganzen, uns über den Urfprung aufzuklären. Wenn wir nun in jener früher citirten Wandplatte im South Kensington Museum von 1491, die ficher nach Faenza gehört, an einigen helleren Stellen ein kleines, aus Halbkreifen zufammengefetztes Ornament angebracht fehen, wenn wir diefes intermittirende Ornament wiederum bei jenen beiden Madonnen beobachten können, fo fcheint mir das mit einer gewiffen Wahrfcheinlichkeit für die Entftehung am gleichen Orte zu fprechen. Die Madonna von 1489 ift vielleicht in Hinficht auf die Malerei das fchönfte erhaltene Majolikaftück des XV. Jahrhunderts; fie fcheint ferner in ihrem verrocchiesken Stil, in ihrer ganz vorzüglichen Zeichnung weit eher nach Florenz als nach einem Ort der Oftküfte zu weifen. Als gelöft ift die Frage nach ihrem Urfprung nicht zu betrachten, aber eine Reihe von in Faenza gefundenen Scherben, befonders mit Profilköpfen, dann auch mit Putten (vergl. insbefondere Argnani, Publ. von 1898, Taf. XXXV, 4), die ficher noch der Frühzeit angehören, beweifen, dafs wir den Majolikamalern der etwas abgelegenen Stadt auch viel zutrauen dürfen. Befonders im Vergleich mit dem letztcitirten Stücke möchte ich nach Faenza das Mittelftück eines Tellers der Sammlung von Beckerath weifen, das mit einem weiblichen Profilkopf von wunderbar feiner Malerei gefchmückt war und vielleicht in Hinficht auf die Malerei als das hervorragendfte Majolikaftück der Ausftellung gelten kann. Von diefer Feinheit der Modellirung kann unfere Abbildung (vergl. das Schlufsbild) keine ganz genügende Vorftellung geben.

Eine Gruppe von Majoliken fteht, fowohl was die Ornamente wie was die Farbenerfcheinung betrifft, zweifellos den ficher Faentiner Stücken fehr nahe; fie ftammt entweder aus einer Faentiner Manufactur felbft oder aus einer Fabrik, die in unmittelbar ftiliftifchem Anfchlufs an Faenza arbeitet. Die Teller Nr. 2837 und 2838 im Cluny-Mufeum, Sammlung Hainauer Nr. 293, South Kensington Museum Nr. 2592, 56 (mit einem Eber in der Mitte) charakterifiren deutlich den Stil. Blau und Ocker beherrfchen den Farbeneindruck, der im Ganzen etwas fchwer ift. Decor

in Farbe auf Farbe (besonders Schwarz auf Ocker) kommt öfters vor. Die Ornamente selbst sind rein geometrischer Natur und kehren fast identisch, nur in verschiedener Reihenfolge, in allen diesen Stücken wieder. Dass einige von diesen Ornamenten sich bisher noch gar nicht an sicher Faentiner Stücken nachweisen liessen, andere nur in ähnlicher Form, kann bei dem stetigen Wiederkehren derselben Decorationselemente auf den sicheren Faentiner Stücken etwas stutzig machen. In erster Linie steht unter diesen Ornamenten eines aus aneinandergereihten Rauten, die durch querlaufende Doppelstäbe getrennt sind. Die Flächen sind mit kleinen Linienschnörkeln ausgefüllt. Dann kommt ein Ornament aus aneinandergereihten, etwas nach der einen Seite geneigten und sich etwas übereinanderlegenden spitzen Dreiecken, meistens in zwei Farben, miparti. Eine leichte Schwingung der Formen, besonders an der Spitze, giebt den Dreiecken das Aussehen von Blattenden, so dass das Ganze den Eindruck von dem Rande eines stilisirten Lorbeerkranzes macht.

Eine Reihe von Schüsseln mit figürlichen Darstellungen gehört ebenfalls nach dem Randdecor hierher, so der Tartschenträger der früheren Sammlung Zschille und eine Schüssel mit Puttenscene im South Kensington Museum (2559, 56), bei denen beiden der Rand mit dem zuletzt beschriebenen Ornament geschmückt ist; dann eine Schüssel mit einem Reiter, die Delange aus der Sammlung Cajani veröffentlicht hat, mit dem Rautenornament, u. A. Auch nach der Art, wie in der Mitte bei diesen letzteren Stücken ein unregelmässiges Feld für die Darstellung ausgespart ist, das Übrige mit Ranken bedeckt ist, zeigen diese Schüsseln eine starke stilistische Ähnlichkeit und gehören andererseits hierin wiederum mit Stücken zusammen von ausgesprochenem Faenzacharakter (vergl. Cluny-Museum 2809, Schüssel mit Kopf, am Rande Flammen und Strahlen in entgegengesetzter Richtung, und South Kensington Museum 2558, 56, Schüssel mit symbolischer Darstellung, am Rand ein Kranz von Pfauenaugenblüthen). — Auf der Ausstellung war der Stil vor Allem durch ein grosses, henkelloses, bauchiges Gefäss mit Wappen aus der Sammlung von Beckerath vertreten, das in einzelnen Zonen über einander die meisten jener Ornamente trug, ausserdem auch noch das Pfauenaugenornament hatte; ferner durch eine kleine Schüssel mit tiefem Boden und flachem Rand aus der Sammlung Bode, besonders interessant, gleichsam als Vorläufer unserer Gruppe. Nach dem Charakter der figürlichen Darstellungen auf den citirten Stücken werden wir die beiden letzten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts als die Ursprungszeit dieses Stils bezeichnen. Das Stück der Sammlung Bode aber gehört allem Anschein nach einer etwas früheren Zeit an. Im Innern befindet sich ein Stern, der dem Mosaik aus Marmorquadern nachgeahmt scheint, auf dem Ablauf das Rautenornament, genau übereinstimmend bis auf Kleinigkeiten der raumfüllenden Schnörkel mit dem der übrigen Stücke der Gruppe, auf dem Rande das Flammen- und Strahlenornament. Die angewandten Farben sind ein gebrochenes Blau, Grün und Gelb, die coloristische Erscheinung des wichtigen Stückes ist eine vollkommen eigenartige. Auch die grosse Schüssel mit einem Wappen mit stehendem Löwen über Quaderfussboden innerhalb einer durch zwei Bäume angedeuteten Landschaft in der Mitte, die aus der Sammlung Simon

auf der Ausftellung war, ift wohl nach der Decoration des Randes hier am beften zu erwähnen. Dasfelbe befteht aus im Zickzack aneinandergeordneten Ornamenten, von denen jedes, miparti gefärbt, aus zwei Kreisfegmenten befteht. Das Ornament, das ähnlich auf Robbiaftücken wiederkommt, dann im Stern geftellt auf Gefäfsen in Berlin und im Louvre, darf fo, wie es an unferer Schüffel erfcheint, nur als eine Variation innerhalb des befchriebenen Stils gelten.

Es ift im Grunde gleichgültig, ob die Gruppe, deren Stil wir eben charakterifirt haben, in einer Manufactur in Faenza felbft oder aufserhalb diefer Stadt entftanden ift: denn das bleibt doch auf jeden Fall ficher, dafs fie ftiliftifch nach Faenza hingehört. Die Erkenntnifs der faentinifchen Art in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts ift für uns das Wichtigfte. Die Zuweifung diefes oder jenes Stückes ift demgegenüber ohne Wichtigkeit. Das Hauptcharakterifticum des faentinifchen Stils diefer Epoche ift eine Abneigung gegen das Vegetabilifche, das in Nachahmung nach einigen orientalifchen Vorbildern oder nach dem ftilifirten Rankenwerk aus gewundenen Linien und Rofetten in der Umrahmung von Miniaturen vollkommen erftarrt erfcheint, ohne jegliche Beziehung zur Natur. Wo Blattwerk vorkommt, ift es faft ausfchliefslich die Nachahmung nach Steinornamenten, wie die Färbung und die eigenthümliche Wiedergabe des leicht Undulirten, das fo charakteriftifch für die Steinornamentik der Frührenaiffance ift, beweift. Den plaftifchen Ornamenten ift auch faft der ganze übrige Vorrath von Schmuckwerk, deffen fich die Faentiner Majolikakünftler diefer Zeit bedienen, entnommen, foweit es nicht einfach geometrifche Mufter find, deren Grundform wir bereits auf den Töpferwaaren des Trecento begegnen. Ich wiederhole dies hier, weil ich glaube, dafs man dem ziemlich fcharf den *Florentiner* Stil gegenüberftellen kann. In dem vorhergehenden Auffatz ift die Entwickelung etwa bis zur Mitte des Jahrhunderts gefchildert. Es war da gezeigt, wie eine vegetabilifche Ornamentik, allerdings zunächft in ftarker Anlehnung an orientalifche Vorbilder, zu einer kräftigen decorativen Wirkung benutzt wird. Aber ftatt einer Erftarrung finden wir hier eine frifche Fortentwickelung. Als zweifellofer Beweis hierfür kann eine Gruppe von grofsen, wohl für architektonifche Einfügung in die Wand beftimmten Platten dienen, die fich mit Sicherheit nach Florenz weifen laffen und die etwa im Beginn der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entftanden fein dürften. Es ift das eine grofse Schüffel mit glattem Rand und glattem Ablauf wohl von 60 cm Durchmeffer im Berliner Mufeum, drei kleinere Schüffeln derfelben Form im South Kensington Museum, eine ebenfalls kleinere im Cluny-Mufeum, ferner je eine im Louvre, in der Sammlung S. Bardac und, wenn ich mich nicht irre, in Sèvres (Nr. 109). Alle diefe Schüffeln von derfelben Form find faft ausfchliefslich in einem hellen Grün und einem hellen Mangan decorirt, wobei bald die eine, bald die andere Farbe die herrfchende ift. Die Glafur hat häufig eine leichte Tönung in's Violette, in's Grünliche, wohl auch in's Graue. Eine von diefen Schüffeln, im Louvre, ift in der Mitte mit einem Löwen gefchmückt, der ein Banner mit der Florentiner Lilie trägt. Das würde fchon Florenz als Urfprungsort wahrfcheinlich machen, aber wir befitzen

einen ftiliftifchen Beweis, der vielleicht noch mehr wiegt. Auf dem Rand und im Ablauf mehrerer diefer Schüffeln, befonders der in Berlin, im Louvre und im Cluny-Mufeum, finden fich Ornamente, die, fo einfach fie find, doch auf keinen anderen Majoliken fich nachweifen laffen als auf jener Gruppe mit dickem Email, deren Florentiner Urfprung Bode bewiefen hat: gefchwungene Linien, bei denen in die Schwingungen ein lilienartiges Ornament eingefügt ift, dann ein zweites Ornament, wo ein dicker länglicher Farbentupf mit einer dünnen Linie abwechfelt. Sowohl im Farbeneindruck als auch in beftimmten ornamentalen Einzelheiten, wie z. B. einem Netzwerk, das manche Theile des Grundes bedeckt, ftehen andererfeits die citirten Stücke jenen mit plaftifchem Decor nahe, die ebenfalls Florenz zuzuweifen find. Ich citire hier aufser den bereits oben genannten noch ein Albarello in Sèvres (Nr. 234) und befonders ein fehr intereffantes, frühes grofses Henkelgefäfs in South Kensington (671, 84), das dort fälfchlich in das XVII. Jahrhundert gewiefen wird. — Ebenfo wie bei den Gefäfsen mit emailleartigem Decor find auch bei jenen Wandplatten die figürlichen Darftellungen bald ohne Weiteres in die vegetabilifche Decoration eingefügt, bald find für fie unregelmäfsige Felder, den Contouren folgend, ausgefpart. Während das Figürliche mitunter von faft bäuerlicher Roheit ift, wie z. B. bei einer Diana auf der Schüffel im Cluny-Mufeum, ift es dann wiederum, wie bei dem berühmten Berliner Stück, von höchft feiner Durchführung. Von gröfstem Intereffe aber für uns ift das Vegetabilifche. Es ift von einer Mannigfaltigkeit wie fonft faft nirgends in der italienifchen Majolikamalerei. Die verfchiedenften Pflanzen- und Blattformen begegnen uns da, und vor Allem zeigen fie in ihrer Stilifirung ein directes Zurückgehen auf die Natur und ein Gefühl für grofse decorative Wirkung, wie es den ficher Faentiner Stücken trotz ihrer weit feineren Details und ihrer kunftvolleren Technik nicht nachgerühmt werden kann.

Ein Monument aus dem XV. Jahrhundert (um 1480) ift uns noch erhalten, das neben figürlichem Reichthum auch eine ähnliche vegetabilifche Mannigfaltigkeit aufweift. Es find dies die Fliefen eines Bodens, der aus S. Paolo in Parma ftammt und fich zum gröfsten Theil im dortigen Mufeum befindet. Einige Stücke find hier und dort in andere Mufeen gelangt: nach Berlin, in das South Kensington Museum u. f. w. Ein grofser Theil der Fliefen ift mit Köpfen geziert, andere mit gröfseren Compofitionen, wie dem Parisurtheil, einem Manne mit Schwert, einem Ritter, der über einen Graben fpringt, u. f. w. Für die figürlichen Darftellungen ift bald ein unregelmäfsiges Feld ausgefpart, bald find fie auch ohne Weiteres von der vegetabilifchen Ornamentik umgeben. Diefes Vegetabilifche hat aber einen naturaliftifchen Charakter, wie wir ihn in fämmtlichen bisher nachweisbaren Faentiner Arbeiten der Zeit vergeblich fuchen werden. In diefer Richtung — man vergleiche befonders die Berliner Schüffel — ift der Boden von Parma eine deutliche Fortfetzung deffen, was ich als den Florentiner Stil bezeichnen möchte. Auch das fchon ift für uns wichtig, wenn wir auch noch nicht die Confequenz ziehen, feine Entftehung in Florenz zu behaupten.

Auch von einem *römifchen* Stil wird feit einiger Zeit gefprochen, feitdem Fraschetti eine kleine Studie in Arte 1898 veröffentlicht hat. Man hat fich Fra-

schetti's Behauptung gegenüber ſehr ſkeptiſch verhalten, wie ich glaube, nicht ganz mit Recht. Fraschetti hat nachgewieſen, daſs ſich in einer römiſchen Apotheke, der des Hoſpitals von S. Giovanni in Laterano, zwölf Apothekergefäſse von Alters her befanden, doppelhenkelig und dickbauchig, die bis auf eins vollkommen im Stile übereinſtimmen. Er hat ferner den Beweis geführt, daſs acht von dieſen Gefäſsen nach dem Wappen zweifellos für die Apotheke hergeſtellt wurden, er hat in den Rechnungsbüchern einen Zahlungsvermerk an einen in Rom anſäſſigen, aus Florenz ſtammenden Töpfer Leonardo vom Jahre 1513 für Apothekergefäſse gefunden, den er in höchſt plauſibler Weiſe mit jenen erhaltenen Stücken in Zuſammenhang bringt, er hat endlich den gleichen Stil auf einer Anzahl anderer, mit Wahrſcheinlichkeit aus Rom ſtammender Gefäſse nachgewieſen. — Ich glaube, Fraschetti iſt auf halbem Wege ſtehen geblieben. Von jenen elf Gefäſsen aus dem römiſchen Hoſpital, die für uns hier in Betracht kommen, ſind drei in einem unzweifelhaften Quattrocentoſtile decorirt, mit lang gewundenen Blättern, deren Enden kugelförmig aufgerollt ſind, die dort, wo ſie emporſprieſsen, einen runden Auswuchs zeigen und die zumeiſt auf der einen Seite miparti gefärbt ſind, während bei der anderen gewöhnlich nur die Rippe betont iſt. Mehrere Blätter ſprieſsen aus einem Stiele hervor nach verſchiedenen Seiten; in der Mitte zwiſchen dieſen Blättern iſt dann jenes ſogenannte Pfauenauge als Blüthe eingefügt. Das Blattwerk iſt in Blau, Blaugrün und Mangan gehalten. Die acht übrigen Gefäſse ſind von der einen Seite in derſelben Art decorirt, auf der anderen Seite ſind innerhalb eines Lorbeerkranzes die pharmaceutiſche Inſchrift, das Wappen des Hoſpitals, dann Masken, Füllhörner, aufgeſchlagene Bücher und andere Einzelheiten im ausgeſprochenen Grotteskenſtil des XVI. Jahrhunderts enthalten. Auch der übrige Theil dieſer Seite der Vaſen, auſserhalb des Kranzes, iſt in einem anderen, ſpäteren Stil decorirt, als die quattrocentiſtiſche Rückſeite. Auf dieſe acht Gefäſse bezieht ſich wohl ſicher jener Rechnungsvermerk von 1513. Ein Töpfer wurde angewieſen, zur Ergänzung des vorhandenen Materials Gefäſse in demſelben Stile wie dieſes anzufertigen, und er half ſich ſo, daſs er die eine Seite in dem alten Stile beließs, während er für die andere, wo er des Wappens wegen Änderungen treffen muſste, nur den ihm geläufigen modernen Stil anzuwenden vermochte. Daſs alſo der betreffende Stil noch in dem Römiſchen Hoſpital bis in's XVI. Jahrhundert hinein beliebt war, iſt ſicher. Von den übrigen, angeblich aus Rom ſtammenden Beiſpielen, die Fraschetti anführt, will ich nur eins als wirklich überzeugend anſehen: die beiden Albarelli, die ſich heute noch in der römiſchen Apotheke Bruti bei Ponte S. Angelo befinden. Aber einen anderen, noch viel wichtigeren Beweis giebt uns der bekannte Fuſsboden in der dritten Capelle rechts in S. Maria del Popolo. Gewöhnlich wird die Fertigſtellung dieſer Capelle, in der ſich das Grabmal des 1483 verſtorbenen Giovanni Baſſo-Rovere befindet, noch in die achtziger Jahre geſetzt. Aber ſelbſt wenn wir uns ſehr ſkeptiſch verhalten — die von Schmarſow angeſchnittene Frage, wann die Fresken von den Händen eines Pinturicchioſchülers entſtanden ſind, kommt hier in Betracht —, ſo werden wir doch zum Mindeſten für den Fuſsboden nicht über die neunziger Jahre als Ur-

ſprungszeit hinausgehen. Dieſer Fuſsboden iſt nun vor Allem von dem gleichen Stile wie jene Apothekergefäſse beherrſcht: der Verbindung jenes gothiſirenden Blattwerks mit Pfauenaugenblüthen. Damit wäre für Rom auch für das XV. Jahrhundert die Vorliebe für dieſen Stil bewieſen. Ich glaube, daſs ſich ſogar, wenn mich meine Erinnerung nicht täuſcht, wenigſtens für das Blattwerk ein noch früheres Beiſpiel nachweiſen läſst, eine Tafel in Sèvres mit dem Wappen und dem Namen des Grafen Nicola Orsini, des bekannten ſpäteren venezianiſchen Feldhauptmanns, und dem Datum 14. Januar 1477 (richtig 1478). Die Zahl der zu dieſer Gruppe gehörenden Stücke iſt ungemein groſs. Für das South Kensington Museum findet man in dem Katalog von Fortnum auf S. 80 ff. mehrere verzeichnet. Eine Schüſſel (1806, 55) mit einer figürlichen Darſtellung im Spiegel — eine Frau, die auf den gefeſſelten Jüngling zielt — iſt wichtig wegen des eingeritzten Ornaments am Rand, da dieſes beweiſt, daſs ſie mit mehreren Henkel-Albarelli der Sammlung Wallace und einer Schüſſel, früher bei Bardini, mit einem Frauen-Profilkopf zu einer engeren Familie innerhalb der gröſseren Gruppe gehört. Andere Stücke ſind noch ſpäter in das South Kensington Museum gelangt, von denen ein Albarello mit Frauenkopf (245, 94) intereſſant iſt, weil der figürliche Decor genau übereinſtimmt mit einem von zwei hierhergehörigen Gefäſsen der früheren Sammlung Zſchille (Nr. 4 und 5). Wallis bildet in dem Privatdruck Italian ceramic art unter Nr. 24, 36—42 und unter Nr. 54 eine Reihe von Flieſen, Gefäſsen und Tellern aus Londoner öffentlichen oder Privatſammlungen, die hierher gehören, ab. Von den übrigen mir bekannten Stücken (im British Museum, in Hamburg, auf der Auction Bardini 1899, in der Sammlung Wallis u. ſ. w.) führe ich hier nur noch eine vor nicht langer Zeit vom Louvre erworbene Schüſſel an, die in der Mitte mit einer im groſsen Stil gehaltenen Staude aus Blättern und Blüthen der bezeichneten Art geſchmückt iſt, während am Rande ſich jenes früher citirte Ornament von aneinandergereihten, miparti gefärbten Lorbeerblattenden befindet. Auf der Ausſtellung war dieſer Stil beſonders ſchön vertreten durch drei vorzügliche Stücke, einen Albarello der Sammlung Bode, bei dem ein ſchönes tiefes Blau vorherrſchte, eine Schüſſel und ein Ausguſsgefäſs der Sammlung von Beckerath, beide mit Wappen, die in einem mehr grünlich-blauen Ton gehalten waren. Das Ausguſsgefäſs trägt die Marke *f*, die auch auf den älteren Stücken des Römiſchen Hoſpitals ſich findet. Wo ſind jene Gefäſse angefertigt worden und woher ſtammt der betreffende Stil? Die letztere Frage kann man, glaube ich, wenn man die Stücke ſorgſam durchgeht und auf die einzelnen Ornamente hin prüft, unbedenklich dahin beantworten, daſs von Faenza der Stil ſeinen Ausgang nahm. Aber da das betreffende Blattwerk ſich in einer nur entfernt ähnlichen Weiſe auf einigen in Faenza ausgegrabenen Scherben wiederfindet (Argnani, Publ. von 1898, Taf. X), da ſich die Verbindung von Blattwerk und Pfauenaugenblüthen hier nirgends nachweiſen läſst, ſo kann man mit Sicherheit ſagen, daſs eine Fabrik, die wohl zunächſt ſich an Faenza anſchloſs, dann aber vollkommen ihre eigenen Wege ging, dieſe zahlreichen Flieſen, Teller und Gefäſse hervorgebracht hat. War ſie in Rom ſelbſt? Das will ich nicht behaupten,

aber Rom ſcheint in erſter Linie Abnehmer für dieſe Fabrik, deren Hauptthätigkeit wohl in die beiden letzten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts zu ſetzen iſt, geweſen zu ſein, und ſo ſind wir wohl berechtigt, von einem römiſchen Stil zu ſprechen.

Unter den hierhergehörigen, von Wallis abgebildeten Albarelli befindet ſich einer mit eigenartig geformtem Henkel, der in derſelben Sammlung, dem Wallace-Muſeum, ein Gegenſtück hat (Wallis Nr. 40), das jedoch nicht mit jenem Blattdecor verſehen iſt. Innerhalb eines Rechtecks iſt ein Feld unregelmäſsig ausgeſpart, in dem ſich ein Vogel befindet, während das Übrige mit eichenblattähnlichem Ornament ausgefüllt iſt. Rechts und links von dem Rechteck ein einfaches Ornament aus aneinandergefügten, S-förmig geſchwungenen Linien. Mit dieſem Albarello ſowohl nach der ganzen Eintheilung, nach den hier und dort wiederkehrenden Ornamenten, wie beſonders auch nach jenen auseinandergeſpreizten Blättern gehören zuſammen: ein eigenartiges Gefäſs mit Traghenkel mit dem Sforzawappen im Louvre, deſſen Decor in einem dick aufgetragenen, emailleartigen tiefen Schwarz iſt, ferner ein Albarello, früher bei Bardini, dann endlich zwei Albarelli der Sammlung von Beckerath, die auf der Ausſtellung waren, der eine mit Henkeln und einem »E« auf beiden Seiten, der andere mit einem Blatt, durch das ein Band mit der Inſchrift »Pensa el fine« hindurchgeht. Eine genauere ſtiliſtiſche Prüfung wird bei dieſer von mir vielleicht zu groſs gefaſsten Gruppe noch auf weitere Scheidungsmerkmale ſtoſsen; doch trotz mannigfacher techniſcher Verſchiedenheiten glaube ich an eine Zuſammengehörigkeit im Groſsen und Ganzen. —

Der decorative Stil der Frührenaiſſance mit ſeinen Palmetten, Lorbeerkränzen und dem Acanthuslaub, kurz allem jenem der Antike entnommenen Vorrath von Decorationselementen, gewinnt erſt gegen Ende des XV. Jahrhunderts feſten Fuſs in der Majolikamalerei. In dem letzten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts und den beiden erſten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts ſind jene zahlreichen Albarelli und andere Apothekergefäſse entſtanden, die auf der Vorderſeite mit einem *ſtreng ſtiliſirten Kranze*, zumeiſt einem Lorbeerkranze, deſſen Blätter oft miparti gefärbt ſind, geſchmückt ſind, während die Rückſeite bis auf die von dem Kranze ausgehenden wehenden Bänder in ihrer ſtark glänzenden Weiſse gelaſſen iſt. Das Innere jenes Kranzes iſt dagegen meiſt vollkommen von Farbe gedeckt: grüne, blaue und ockerbraune Farben löſen einander für den Grund ziemlich willkürlich ab, auf dem ein reiches Blattwerk in der Art des Bärenklau, figürliche Darſtellungen, Inſchriftbänder, Wappen, Füllhörner u. ſ. w. in geſchickter Anordnung und Raumvertheilung abwechſeln. Ein hierher gehöriges Fragment im Berliner Muſeum trägt das Datum 1493, ein Albarello im British Museum iſt 1501, einer im Berliner Muſeum 1506 bezeichnet. Eine Henkelkanne im Amſterdamer Rijksmuſeum trägt das verhältniſsmäſsig ſpäte Datum 1514. Wohin dieſer Stil zu weiſen iſt, vermag ich nicht zu ſagen, nach Faenza, wie mir ſcheint, jedenfalls nicht, da unter den dort gefundenen Fragmenten abſolut nichts Ähnliches zu ſein ſcheint. Auf der Ausſtellung war dieſer Stil durch einen Albarello der Sammlung Bode, einen Albarello und eine groſse Henkelkanne mit einem Adlerwappen aus der Sammlung von Beckerath vertreten.

Stiliftifch nahe fteht diefer Gruppe jene andere, deren Decor man als *Palmettenftil* bezeichnen kann. Zunächft fcheint die Palmette in ftärkerem Umfang auf dem Rande der Schüffeln angewandt zu fein, wo zuvor einfache lineare oder erftarrte vegetabilifche Mufter ihren Sitz hatten. Beifpiele der Art find eine Schüffel mit Alexander und Diogenes im South Kensington Museum (1673, 55), ein Schüffelfragment in Sèvres (Nr. 112) und, verwandt wenigftens, die Schüffel mit der Kreuztragung Chrifti (Sammlung Zfchille Nr. 1). Das Fragment in Sèvres trägt die Jahreszahl 1498. Ein kleiner Albarello der Sammlung Bode mit fein gefprungener grauer Glafur vertrat auf der Ausftellung diefen Stil vorzüglich, ferner eine Schüffel der Sammlung Simon mit grünlicher Glafur, mit einem Frauenkopf in der Mitte, während in den Rand zwifchen den abwechfelnd aus Palmetten und Schuppen gebildeten Ornamenten Medaillons mit Profilköpfen, einem durchbohrten Herzen, einem Monogramm eingefügt waren. Diefe Schüffel fcheint mir ein deutliches Beifpiel für die Entwickelung des Stils jener Fabrik zu fein, die bis tief hinein in das XVI. Jahrhundert die Frührenaiffance-Decoration bewahrt hat, nämlich die Fabrik von Deruta. Aus diefem Palmettenftil vom Ende des XV. Jahrhunderts, fpeciell der Abwechfelung von Palmetten- und Schuppenornament, die für Deruta fo charakteriftifch ift, möchte man eine directe Anlehnung an antike oder altchriftliche Vorbilder annehmen, wenn man genau denfelben eigenartigen Decorwechfel auf altchriftlichen Sarkophagdeckeln beobachtet. Dafs Deruta andererfeits auch wieder Decorationselemente aus Faenza übernahm, zeigte auf der Ausftellung ein kleiner Teller mit der Infchrift »Lucretia« aus der Sammlung von Beckerath, auf deffen Rand ein oben befchriebenes, befonders in dem Boden von S. Petronio öfters wiederkehrendes Ornament, das einer aufgefprungenen Frucht ähnelt, wiederkehrt, während andererfeits das Stück noch mehr an die Deruta-Ornamente erinnerte, in feiner Färbung übrigens wiederum mit jener Lorbeerkranzgruppe, wenn ich mich fo ausdrücken darf, am meiften zufammenftimmte.

Im Jahre 1502 wird Pinturicchio beauftragt, die Bibliothek des Doms in Siena zu fchmücken, mit der ausdrücklich ausgefprochenen Bedingung, den *Grotteskenftil* anzuwenden. Diefen Stil, der damals erft wenige Jahre alt war und in Anlehnung an antike Wandmalereien entftanden war, finden wir in vollfter Weife entwickelt auf dem zwei Jahre fpäter entftandenen Fufsboden in der Kirche S. Catarina in Siena, und ein anderer Fufsboden, wenige Jahre jünger, vom Jahre 1509, aus dem Palazzo Petrucci in Siena darf wohl überhaupt als eins der herrlichften decorativen Denkmäler der Renaiffance nach diefer Richtung hin betrachtet werden. Diefer Stil mit feiner phantaftifchen Zufammenfetzung aus Thier- und Rankenornamenten, aus Candelabern, Vafen, Füllhörnern und Schrifttafeln, mit feiner graziös fpielenden Art, die Flächen zu decken, ift ficher in Siena in der meifterhafteften Weife ausgebildet worden. Aber die zeitliche Priorität ift wohl Faenza zuzuweifen. Ein Albarello in diefem Stil, bei dem fich in einer oft wiederkehrenden Weife die Ornamente von ockerbraunem Grunde abheben, im Cluny-Mufeum ift mit 1500 bezeichnet, ein Gegenftück in London (nach O. von Falke) »Faenza«. Ein drittes

zu dieſer Folge gehöriges Stück war aus der Sammlung von Beckerath auf der Ausſtellung, ein viertes ſehr ähnliches befindet ſich im Berliner Kunſtgewerbe-Muſeum. »1502« iſt ferner ein in Faenza ausgegrabenes Fragment, das ebenfalls dieſen Stil zeigt, bezeichnet (vergl. Argnani, Publ. von 1898, Taf. XVII).

Die Entwickelung der *italieniſchen Majolikakunſt im XVI. Jahrhundert* iſt von O. von Falke wiederholt in letzter Zeit in ſo klarer und präciſer Form kurz zuſammengefaſst dargeſtellt, daſs es eine undankbare Aufgabe ſein würde, hier nochmals einen gleichen Verſuch zu machen. Ich beſchränke mich daher darauf, kurz hinzuweiſen, welcher Art das hierher gehörige Material war, das die Berliner Sammler zu der Ausſtellung beigeſteuert hatten. Ich darf um ſo eher kurz ſein, als wohl vieles Gute, aber kein einziges ganz hervorragendes Stück, kein einziges auch, auf Grund deſſen unſere bisherige Kenntniſs eine ſtarke Erweiterung erfahren hätte, auf der Ausſtellung vorhanden war.

Jene ornamentalen Majoliken, die wohl in den zwanziger und dreiſsiger Jahren des Cinquecento den Hauptausfuhrartikel aus *Faenza* gebildet haben dürften, jene Teller in Blau auf Blaumalerei, die die Specialität der Fabrik Casa Pirota waren, jene gebuckelten Schalen, bei denen die alte Vorliebe Faenzas für eine kräftige, etwas ſchwere Farbenwirkung oft in den grün-, blau- und ockergefärbten Feldern zum Ausdruck kommt, alle dieſe verbreitetſten Arten der italieniſchen Majolikakunſt waren in zum Theil recht guten Exemplaren aus den Sammlungen Simon, Schnitzler, Roſenfeld, Zeiſs, Weisbach und von Parpart vertreten. Späterhin ſuchte Faenza bekanntlich die beliebtere Manier von Urbino, die Teller und Schüſſeln bildmäſsig zu decoriren, nachzuahmen. Eine gebuckelte Schale aus dem Beſitze des Herrn Bruno Güterbock war hierfür ein gutes Beiſpiel.

In gar vielen Fällen iſt ſelbſt unter den Berufenſten die Meinungsverſchiedenheit, ob Faenza oder *Caffagiolo* als Urſprungsort zu nennen ſei, nicht entſchieden. Ein kleiner vorzüglicher Albarello aus der Sammlung von Beckerath, mit reichem Ornament aus Blättern und Früchten, mit einem ſitzenden Hund auf jeder Seite und mit eingeritzten Ornamenten auf dem oberen und unteren Rand, gehört zu dieſer Kategorie; ferner ein kleiner Teller der Sammlung Hainauer auf dem Rande mit Vaſen und dudelſackſpielenden Putten, in der Mitte mit einem Wappen decorirt. Dieſes Wappen ſtimmt überein mit dem auf Flieſen, die aus einer Villa in S. Pieve a Quinto bei Forli ſtammen und jetzt im South Kensington Museum ſind, ſo daſs dieſes aus der Sammlung Addington ſtammende Stück wohl nach *Forli* oder Faenza zu weiſen iſt; aber andererſeits muſs ſeine Stilverwandtſchaft mit bezeichneten Caffagiolo-Majoliken (Teller der Sammlung Rothſchild, bei Delange Taf. 25) im Auge behalten werden.

Einige lüſtrirte und unlüſtrirte Kannen, Vaſen, Schüſſeln und Teller aus den Sammlungen von Beckerath, Simon, Schnitzler, Georg Reichenheim, von Parpart gaben eine gute Vorſtellung von dem groſsen decorativen Zug, den in der bereits oben angedeuteten Weiſe ſich die Fabrik von *Deruta* während des ganzen Cinque-

cento zu bewahren wufste, fowohl was die grofsförmige Ornamentik in einem einfachen, antikifirenden Blätter- und Palmettenftil, als auch was die auf eine genauere Durchführung im Einzelnen oder auf die Anwendung einer reicheren Palette verzichtende Wiedergabe des Figürlichen betrifft. Die in Relief geformte Judithfchale aus der Sammlung Hainauer ift eins der feltenen Beifpiele für die Anwendung des Grotteskenftils in Deruta. Ähnliche Stücke, mit dem Sonnenwagen und mit der Auferftehung, befinden fich im South Kensington Museum (1804, 55) und in der Sammlung Salting.

In *Gubbio*, dem zweiten Ort in der Kunft des Lüftrirens, wurde der Stil von Deruta mit dem von Faenza verfchmolzen. Die berühmte Werkftatt des Maeftro Giorgio war durch ein 1519 datirtes Stück aus der Sammlung Reichenheim vertreten, ferner durch einen Teller mit drei Satyrn aus der Sammlung Hainauer, der aus jenem berühmten Service ftammte, von dem fich Stücke, 1524 und 1525 datirt, im South Kensington und im British Museum befinden. Bei der Auction Bardini in diefem Frühjahr erreichte ein Wappenteller, M. Giorgio 1525 fignirt, den höchften Preis von allen Majoliken. Dasfelbe Wappen befindet fich auf einem Gubbioteller der Sammlung Simon. Zu den beliebteften Erzeugniffen der Fabrik in Gubbio in den dreifsiger Jahren gehörten jene kleinen Teller und Schüffeln, bei denen fowohl die figürliche Darftellung der Mitte als die Ornamente des Randes, zumeift grofse Blätter und Früchte, leicht in einem Relief der Maffe felbft zum Ausdruck gebracht find. Die Sammlungen Simon und von Parpart hatten derartige Stücke beigefteuert. Von dem einen derfelben kenne ich nicht weniger als vier genaue oder faft genaue Wiederholungen.

In *Caftel Durante* ift wohl der Urfprung der figürlichen Decorationsart, deren Hauptfitz fpäter Urbino wurde. Im Gegenfatz aber zu dem Streben, eine gemäldeartige Wirkung hervorzurufen, das diefem Stile feinen Charakter verleiht, ift auch ein anderer Stil in Caftel Durante heimifch, der im höchften Grade eine decorative Wirkung anftrebt. Mit dem von Deruta zufammen kann diefer Stil von Caftel Durante als die Fortfetzung des auf eine grofse decorative Wirkung hinzielenden Quattrocentoftils gelten. Teller, Schalen, Apothekergefäfse aus den Sammlungen Schnitzler, Simon, Zeifs und vor Allem von Beckerath bewiefen auf der Ausftellung, wie vorzüglich diefe Caftel Durante-Majoliken, die, in der Nähe gefehen, befonders wenn fie aus der fpäteren Zeit ftammen, von einer faft bäuerifchen Rohheit find, doch andererfeits zu decoriren vermögen. Einige diefer Stücke müffen aus fehr reich ausgeftatteten Apotheken ftammen, fo eine doppelhenkelige Vafe, mit den für Caftel Durante befonders charakteriftifchen, breit gemalten Trophäen und dem Bilde einer Königin auf einem eingefügten Felde. Stücke gleicher Art kommen oft vor, fo z. B. in der Sammlung Salting und im South Kensington Museum (4389*a*, 57); das letztere ift 1574 datirt. Den fünfziger und fechziger Jahren gehören nach datirten Stücken in Sèvres (201, von 1555) und im South Kensington Museum (1570, 55, von 1562) jene häufig vorkommenden, oftmals mit dem Urfprungsort bezeichneten Albarelli an, die auf blauem, orangegelbem und grünem Grund mit

Medaillons mit antiken Köpfen, mit fphinxartigen Fabelwefen und Trophäen decorirt find. Ein Stück der Sammlung von Beckerath vertrat diefen Stil.

Unter den im Gemäldeftil behandelten *Urbino*majoliken der Ausftellungen liefsen fich nur wenige mit einem der bekannten Künftlernamen in Verbindung bringen und auch diefe nur mit dem des Fra Xanto. Vier Teller, einer aus dem Befitz des Herrn Hollitfcher, einer aus der Sammlung G. Reichenheim, zwei, die Herr E. Gutmann hergeliehen hatte, trugen das bekannte Künftlerzeichen. Die drei letzteren, die von 1535, 1538 und 1539 datirt find, find in Gubbio mit Lüfterfchmuck verfehen worden. Ganz vorzüglich ift der von 1532 datirte Teller der Sammlung Hollitfcher; er ftammt aus der Sammlung Fountaine, in der fich noch drei weitere Stücke desfelben Services für die Florentiner Familie Pucci befanden. Der Art des Fra Xanto ftanden auch zwei Teller der Sammlung Schnitzler mit dem Strozzi-Wappen und ein Teller der Sammlung Hainauer mit einer mythologifchen Darftellung nahe. So trefflich der letztere Teller auch fein mag, fo ift er doch ebenfo wie eine der Pilgerflafchen, die aus kaiferlichem Befitz auf der Ausftellung waren, ein Beweis für den fabrikmäfsigen Betrieb in Urbino: die weibliche Figur auf dem Teller und der Reiter auf der Flafche wiederholen fich genau in anderen Compofitionen auf einer Schüffel im British Museum mit Perfeus und Danae und einem Teller der Sammlung Salting mit Caefar in Aegypten.

Zwei grofse Schüffeln aus den Sammlungen Simon und Gutmann und verfchiedene kleinere Stücke aus dem Befitz von Frau Rofenfeld und Herrn von Parpart vertraten jenen Stil, mit dem in Urbino in der zweiten Hälfte des Cinquecento wieder das ornamentale Element die Oberhand gewann; man knüpfte an die Ornamentik aus dem Beginn des Jahrhunderts, an den Grotteskenftil an, und zwar jetzt an jene leichte, graziöfe Ausbildung, die diefer Stil durch Raffael in den vaticanifchen Loggien erfahren hatte. — Auch eine andere Art von vorwiegend ornamentalen Majoliken wird, ohne rechten Grund, gewöhnlich Urbino zugewiefen, jene Teller und Schüffeln, die aufser einem kleinen Medaillon in der Mitte und einem fchmalen Blätterkranz am Rand nur in Weifs auf Weifs decorirt find. Ein 1544 datirtes Stück in South Kensington giebt einen Anhalt für die Zeit diefes Stils, von dem auf der Ausftellung eine Schüffel aus dem Befitz des Herrn E. Gutmann ein gutes Beifpiel war.

* *

Die keramifchen Erzeugniffe *Frankreichs* und *Deutfchlands* im XVI. Jahrhundert fpielten auf der Ausftellung nur eine nebenfächliche Rolle. Für Frankreich gaben drei Schalen und Schüffeln aus dem Befitz der Herren E. Gutmann und von Parpart einen Begriff von dem barocken Stil, der dem Bernard Paliffy feinen Urfprung verdankt. Das deutfche Fayencegefchirr war durch zwei grofse Exemplare der bekannten füddeutfchen Waare, die man fälfchlich als Hirfchvogelkrüge bezeichnet, gut vertreten. Das deutfche Steinzeug war eine Zeit lang ein beliebtes Sammelobject, dementfprechend war diefe Abtheilung an Stückzahl bedeutender als

die der Fayence. Die Herren Schnitzler, von Parpart, Weisbach, Gutmann hatten Siegburger Pinten, Frau Hainauer und Herr von Dirkſen Siegburger, Kölner und Frechener Bartmannskrüge beigeſteuert; beſonders die beiden Exemplare der Sammlung Hainauer waren ſchon durch ihre Gröſse höchſt bemerkenswerth.

Ich ſchlieſse dieſe curſoriſche Überſicht mit dem Hinweis auf ein deutſches Fayenceſtück der Sammlung Suſsmann-Helborn, das zu dem Wichtigſten gehörte, was die Ausſtellung bot, in gleicher Weiſe intereſſant in künſtleriſcher wie in ſachlicher Hinſicht (Abbildung S. 146). Es war dies ein groſses, in der Art der Ofenkacheln mit farbigen Zinn- und Bleiglaſuren überzogenes Relief, ein Salzburger Innungszeichen aus dem Jahre 1561, das uns das Innere einer Töpferwerkſtätte vorführt. Geſchmackvoll ſind die Figuren in dem im Renaiſſanceſtil decorirten Raum vertheilt, mit höchſter Lebhaftigkeit und ſcharfer Naturbeobachtung iſt die Stellung an der Drehſcheibe, die lebhafte Verhandlung zwiſchen Verkäufer und Kunden wiedergegeben. Dank dieſem Relief hatte die kleine deutſche keramiſche Abtheilung wenigſtens *eine* Arbeit aufzuweiſen, die dem Beſten der betreffenden italieniſchen Abtheilung — wenn wir von den Robbiawerken abſehen — an künſtleriſchem Werth und an hiſtoriſcher Wichtigkeit zum Mindeſten gleichkam.



FAENZA UM 1500. BES A. v BECKERATH

# TAFELN



JAN VAN EYCK

CHRISTUS AM KREUZ

BESITZER KAISER FRIEDRICH-MUSEUMS-VEREIN



HANS MEMLING

FLÜGELALTAR

BESITZER RICHARD v KAUFMANN





QUENTIN MASSYS

JOHANNES DER EVANGELIST * DIE HL. AGNES

BESITZER A. v. CARSTANJEN



JOACHIM DE PATENIER
LANDSCHAFT MIT JÄGERN
BESITZER FRAU WESENDONCK





FRANS FLORIS
BILDNISS EINES MANNES
BESITZER FÜRST LICHNOWSKY



SCHULER DES FRA FILIPPO
MADONNA MIT DEM KINDE UND ENGELN
BESITZER FRAU JULIE HAINAUER



GHIRLANDAJO
BILDNISS EINES JÜNGLINGS
BESITZER FRAU JULIE HAINAUER



RAFFAELLINO DEL GARBO
MADONNA MIT ZWEI ENGELN
BESITZER JAMES SIMON



ANDREA MANTEGNA
MADONNA
BESITZER JAMES SIMON



LUCA SIGNORELLI
AKTSTUDIEN
BESITZER ADOLF VON BECKERATH



CARLO CRIVELLI
MADONNA
BESITZER EUGEN BRACHT



MA[illegible]

FRANZÖSISCHE ARBEIT DES XIII. JAHRH.

BESITZER FRAU JULIE HAINAUER




1. Madonna Besitzer V. Weisbach 2. Spiegelkapsel mit Auszug zur Jagd Besitzer Frau Hainauer. 3 Madonna Besitzer Frau Hainauer.
4. Madonna. Besitzer J. Simon. 5. Triptychon. Besitzer V. Weisbach. 6. Madonna. Besitzer Frau Hainauer.



FRANZÖSISCHE ELFENBEINSCULPTUREN DES XIII. UND XIV. JAHRH.





SIBYLLEN
MARMORSTATUEN VON GIOVANNI PISANO
BESITZER ADOLF VON BECKERATH





DIE HL. MAGDALENA * MARIA ALS SCHMERZENSMUTTER
NIEDERLÄNDISCHE HOLZSTATUEN DES XV. JAHRH.
BESITZER FRIEDRICH LIPPMANN * RICHARD VON KAUFMANN





DIE HL. MAGDALENA * HL. PAPST
DEUTSCHE HOLZSTATUEN UM 1500
BESITZER FRAU JULIE HAINAUER * CARL BECKER







DER HL. STEPHAN · WEIBLICHE HEILIGE · DER HL. MATTHIAS
HOLZSTATUEN VON TILMAN RIEMENSCHNEIDER
BESITZER: FRIEDRICH LIPPMANN · WILHELM GUMPRECHT · ADOLF VON SAVIGNY




1. Hans Schwarz. Med. auf Martin Pfinczing. 2. Hans Schwarz (?) Med. auf Hans Burckmair 1518 3 Hans Schwarz. Med. auf Stephan Westner. 4. Hans Schwarz. Med. auf Kunz von der Rosen. 5. Med. auf Michael Otto von Achtertingen. 1522. 6. Med. auf Sigismund von Herberstein. 7. Peter Floetner (?). Med. auf Georg Hermann, Conrad Mair, Hen. Ribisch. 1531. 8. Hans Schwarz. Med. auf Konrad Peutinger. 9. Nürnberger Meister H. B. (?). Med. auf Franz Ygelshofer. — 1 bis 8 Bronze, 9 Silber.



DEUTSCHE SCHAUMÜNZEN DES XVI. JAHRH.

BESITZER JAMES SIMON

















1 Arbeit des Hagenauer Besitzer J Simon 2. Arbeit des Hagenauer Besitzer J Simon 3 Besitzer V Weisbach 4 Besitzer J Simon
5 Besitzer V. Weisbach 6 Besitzer J Simon













DEVTSCHE HOLZMODELLE FÜR SCHAUMÜNZEN
AUS DER ERSTEN HÄLFTE DES XVI JAHRH




1. Deutsche Arbeit, um 1525. Art des Monogrammisten L. 2. Valentin Maler Bildnis des Helmhart Freiherr von Jörger, 1585. 3. Französische Arbeit. Bildnis Franz I 4. Deutsche Arbeit, um 1520. Bildnis eines Lucius. 5 Deutsche Arbeit, um 1550. Bildnis Karls V 6. Deutsche Arbeit, um 1520 Bildnis des Sebastian Schedel 1 bis 4 und 6 Speckstein, 2 bemalt, 5 Elfenbein.



MEDAILLONBILDNISSE IN SPECKSTEIN UND ELFENBEIN
ZUMEIST MODELLE FÜR SCHAUMÜNZEN
BESITZER JAMES SIMON



MARIA MIT DEM KINDE

GLASIRTES THONRELIEF VON ANDREA DELLA ROBBIA

[illegible]



DER HL. JOHANNES ALS KNABE
MARMORBUSTE VON ANTONIO ROSSELLINO
BESITZER FRAU JULIE HAINAUER




MARIA MIT DEM KINDE

MARMORRELIEF VON ANTONIO ROSSELLINO

BESITZER FRAU JULIE HAINAUER



MARIA MIT DEM KINDE
PADUANER BRONZERELIEF DES XV. JAHRH.
BESITZER GRAF F. VON POURTALES



NEPTUN

BRONZESTATUE IN DER ART DES RICCIO

BESITZER FRA[illegible] J. [illegible] HAIN[illegible]



KOPF EINES JUNGEN SKLAVEN

ITALIENISCHE BRONZEBUSTE DES XVI. JAHRH. (?)

BESITZER GRAF FRIEDRICH VON POURTALES





MELEAGER UND NEPTUN

BRONZESTATUEN VON JACOPO SANSOVINO

BESITZER GRAF FRIEDRICH VON POURTALES






PAPST SIXTUS V.
ITALIENISCHE BRONZEBUSTE DES XVI. JAHRH.
IM BESITZ SR. MAJESTÄT DES KAISERS

BRONZEMEDAILLE VON FRANCESCO COSPI [illegible]
BESITZER JAMES SIMON




1. Alessandro Vittoria. Besitzer J. Simon 2. Art des Riccio Besitzer A. von Beckerath 3. XVI. Jahrh. Besitzer C. Hollitscher 4. Art des Riccio. Besitzer J. Simon 5. XVI. Jahrh. Besitzer J. Simon. 6. XVI. Jahrh. Besitzer G. Reichenheim 7. Florentinisch. XVI. Jahrh. Zwerg des Herzogs Cosimo de'Medici Besitzer Graf F. von Pourtales. 8. XVI. Jahrh. Besitzer C. Hollitscher. 9. Art des Antonio Rossellino Besitzer G. Reichenheim 10. Art des Tullio Lombardi Besitzer A. von Beckerath. 11. Französisch, Anfang des XVI. Jahrh. Besitzer G. Reichenheim. 12. XVI. Jahrh. Besitzer J. Simon 13 und 17. Anfang des XVI. Jahrh. Besitzer A. von Beckerath 14 und 16. Art des Adriaan de Vries Besitzer G. Reichenheim 15. Venezianisch, um 1550. Besitzer A. von Beckerath

1. Alessandro Vittoria. Besitzer J. Simon. 2. Art des Riccio. Besitzer A. von Beckerath. 3. XVI. Jahrh. Besitzer [illegible] Riccio. Besitzer J. Simon. 5. XVI. Jahrh. Besitzer J. Simon. 6. XVI. Jahrh. Besitzer [illegible]. 7. [illegible] Besitzer [illegible] von Beckerath. 8. XVI. Jahrh. Besitzer [illegible]. 9. [illegible] 10. Art des [illegible]. Besitzer A. von Beckerath. [illegible] Besitzer [illegible]. 14. [illegible] XVI. Jahrh. [illegible] Besitzer [illegible]. 15. [illegible]

2 3 4 1 5 6 10 7 12 8 9 14 15 16 13 11



[illegible] UND GERÄTSCHAFTEN IN BRONZE
ITALIENISCHE ARBEITEN DES XV. UND XVI. JAHRH.




1. Venezianisch, um 1550. Besitzer Frau J. Hainauer. 2. Anfang des XVI. Jahrh. Besitzer A. von Beckerath. 3 und 5. Venezianisch, Ende des XVI. Jahrh. Besitzer J. Simon. 4. Venezianisch, Anfang des XVII. Jahrh. Besitzer F. von Mendelssohn. 6. Erste Hälfte des XVI. Jahrh. Besitzer Martin Liebermann. 7. Venezianisch, Ende des XVI. Jahrh. Besitzer H. Wallich. 8. Art des Riccio. Besitzer A. von Beckerath. 9. XVI. Jahrh. Besitzer Martin Liebermann. 10. XVI. Jahrh. Besitzer Frau J. Hainauer. 11. Art des Bertoldo di Giovanni. Besitzer A. von Beckerath. 12. Art des Riccio. Besitzer Rud. P. Goldschmidt.



BILDWERKE UND GERÄTHSCHAFTEN IN BRONZE

ITALIENISCHE ARBEITEN DES XV UND XVI JAHRH.




1 und 5. Venezianisch. Besitzer A. von Beckerath. 2. Venezianisch. Besitzer J. Simon. 3. Paduanisch. Besitzer G. Reichenheim. 4. Venezianisch. Besitzer H. Wabich. 6 und 10. Venezianisch, um 1550. Besitzer W. Bode. 7. Venezianisch. Besitzer A. von Beckerath. 8. Besitzer C. Hollitscher. 9. Venezianisch. Besitzer Frau M. Rosenfeld.



BILDWERKE UND GERATHSCHAFTEN IN BRONZE
ITALIENISCHE ARBEITEN DES XVI. JAHRH.



1. Besitzer J. Simon. 2. und 4. Besitzer Robert von Mendelssohn. 3. Besitzer J. Simon. 5. Besitzer Frau J. Hainauer.



BILDWERKE IN BRONZE

[illegible]N DES GIOVANNI DA BOLOGNA




1 Besitzer Frau J. Hainauer. 2. Besitzer A. von Beckerath 3. Besitzer Ludw. Hoffmann 4 Besitzer V Weisbach
5 Besitzer Frau J. Hainauer

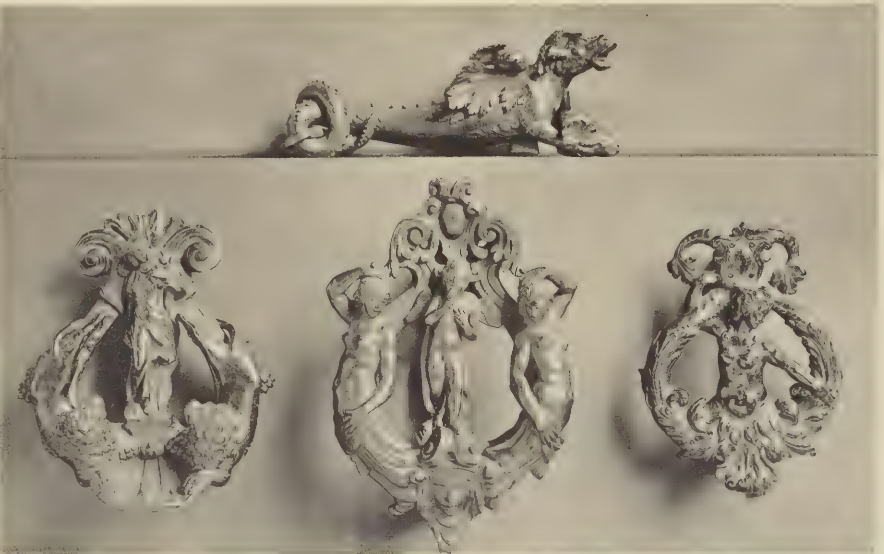


BILDWERKE IN BRONZE

ARBEITEN DES GIOVANNI DA BOLOGNA




1. Art des Riccio. Besitzer Graf F von Pourtalès. 2. Gio Anto. Tavani. Besitzer Frau J. Hainauer. 3 Venezianisch, Ende des XVI. Jahrh Besitzer J. Simon. 4. Italienisch, XVI. Jahrh Besitzer A. von Beckerath.



TÜRKLOPFER IN BRONZE









1. Giovanni Christophoro Romano. Medaille auf Elisabetta Gonzaga 2. Neapel, um 1500. Medaille auf Giovanni Pontano.
3. Pisanello. Medaille auf Joannes VII. Paleologus. 1439 4. Bertoldo d' Giovanni Medaille auf Mahomet II.











ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN DES XV. UND XVI. JAHRH.

BESITZER JAMES SIMON



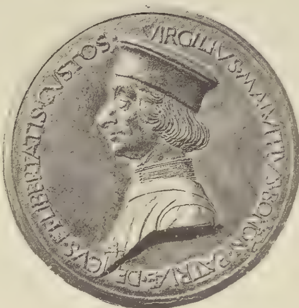




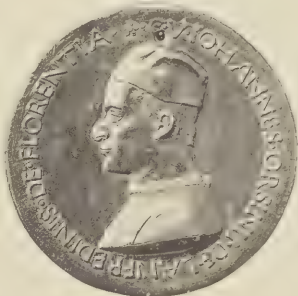


1 Pisanello. Medaille auf Filippo Maria Visconti. Besitzer J Simon 2. Sperandio Medaille auf Virgilio Malvezzi. Besitzer J. Simon. 3. Florentinisch, XVI. Jahrh. Medaille auf Giuliano II. Medici. Besitzer J. Simon. 4. Sperandio. Medaille auf Giovanni Lanfredini. Besitzer W Bode



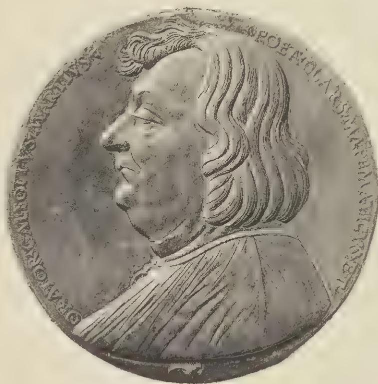






ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN DES XV. UND XVI. JAHRH.



MEDAILLE AUF ERCOLE GONZAGA
MEDAILLE DES SPERANDIO AUF GALEOTTUS MARTIUS

BESITZER JAMES SIMON * WILHELM BODE



















1 und 2. Medaille auf Nicolaus Tranquerius 3 und 4 Florentinisch Medaille auf Cassandra Fidelis
5 und 6 Florentinisch, um 1480. Medaille auf eine Unbekannte













ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN DES XV. JAHRH.

BESITZER JAMES SIMON













1 und 4. Meister P O F XVI. Jahrh Medaille auf einen Unbekannten (F G E M O) 2 und 5 Bologna. XV. Jahrh. Medaille auf Domenico Garganelli 3 und 6. Johannes Faletro. Medaille auf den Presbyter Marcus.















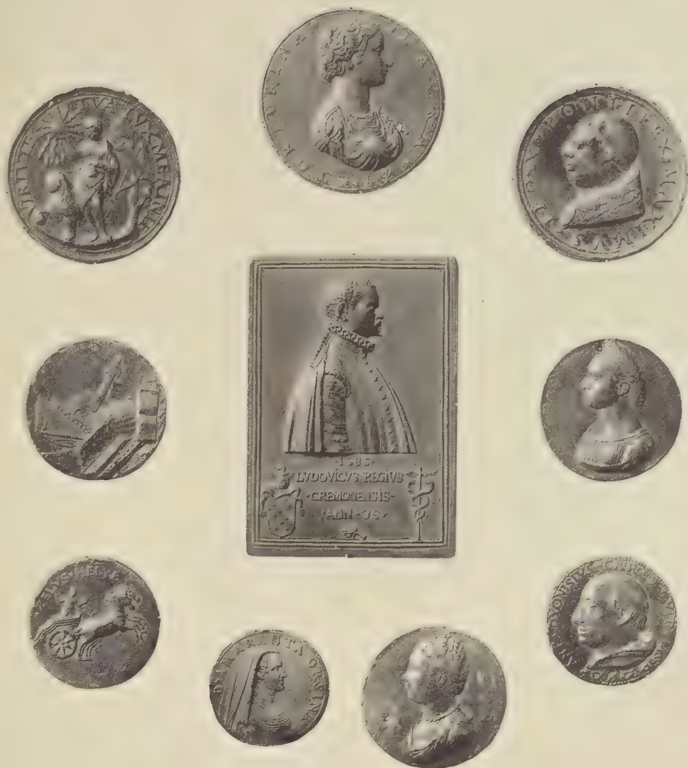

ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN DES XV. UND XVI. JAHRH.

BESITZ K. JAMES SIMON




1 und 3. Italienisch, Anfang des XVI. Jahrh. Medaille auf Papst Leo X. Besitzer J. Simon. 2. Italienisch, Anfang des XVI. Jahrh. Medaille auf Laura Tortorina. Besitzer J. Simon. 4 und 6. Venedig, um 1510. Besitzer W. Bode 5. Italienisch. 1585. Medaille auf Ludovicus Regius Cremonensis Besitzer J. Simon 7 und 10. Italienisch, um 1490. Medaille auf Antonio Dionysio, Kardinal von S. Vitale. Besitzer J. Simon 8. Italienisch, XVI. Jahrh. Medaille auf Amaranda Orsina. Besitzer Graf August von Dönhoff-Friedrichstein 9. Italienisch. XVI Jahrh. Besitzer J. Simon

1. [illegible] Anfang des XVI. Jahrh. Medaille auf Papst Leo X. Besitzer J. Simon. 2. Italienisch, Anfang des XVI. Jahrh. Medaille [illegible] Besitzer J. Simon. [illegible] 6. Venedig, um 1510. Besitzer W. Bode. 5. Italienisch, 1585. Medaille auf [illegible] Besitzer J. Simon. 7. [illegible] 10. Italienisch, um 1490. Medaille auf Antonio Donysi [illegible] Kardinal von S. Vitale. Besitzer J. Simon. 8. Italienisch, XVI. Jahrh. Medaille auf Annibale Orsini. Besitzer Graf August von Dönhoff-Friedrichstein. 9. Italienisch, XVI. Jahrh. Besitzer J. Simon.




ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN DES XV. UND XVI. JAHRH.



SPIEGELRAHMEN

FLORENTINER ARBEIT AUS DEM ANFANG DES XVI. JAHRHUNDERTS

BESITZER FRAU JULIE HAINAUER



REKONSTRUKTION DES URSPRUNGLICHEN ZUSTANDES
DES JAMNITZER POKALS

ZEICHNUNG VON BRUNO SCHULZ



DIANAPOKAL * KAISERBECHER
SILBERARBEITEN DES HANS PETZOLT UND WENZEL JAMNITZER
IM BESITZ SR. MAJESTÄT DES KAISERS




1. Ulm, um 1600. Besitzer O. Huldschinsky. 2 Deutsch, XV Jahrh. Besitzer J Epstein 3. Deutsch, XV. Jahrh. Besitzer Georg Reichenheim. 4. Deutsch, XV. Jahrh Besitzer V Weisbach 5 Augsburg, um 1600 (Melchior Bayr). Besitzer G. Reichenheim. 6. Deutsch, um 1600 (Nautilusbecher) Besitzer G Reichenheim 7 Augsburg, um 1600 (Marke J. M.) Besitzer G Reichenheim. 8. Deutsch, um 1580. Besitzer G. Reichenheim. 9. Nurnberg, XVI. Jahrh. Besitzer G Reichenheim. 10 Nurnberg, um 1580 (Weber). Besitzer G Reichenheim. 11. Amsterdam, um 1600 (nach Giov. da Bologna). Besitzer E. Gutmann 12. Amsterdam, 1609 Besitzer G. Reichenheim. 13 Oberdeutsch, um 1580. Besitzer G. Reichenheim 14. Nürnberg, um 1600 (Straub) Besitzer G. Reichenheim. 15. Nurnberg, um 1600 (Franz Vischer) Besitzer E. Gutmann. 16. Oberdeutsch, um 1580. Besitzer G. Reichenheim. 17. Oberdeutsch, um 1600 (Marke G. B). Besitzer G Reichenheim. 18 Augsburg, um 1600 (Bartolme Koch?) Besitzer G Reichenheim. 19 Nurnberg, um 1600 (Marke L O) Besitzer G. Reichenheim

1 Ulm, um 1600 Besitzer O. Huldschinsky 2 Deutsch, XV. Jahrh. Besitzer J. Epstein 3 Deutsch, XV. Jahrh. Besitzer Georg [illegible] 4 Deutsch, XV. Jahrh. Besitzer V. W[illegible] 5 Augsburg um 1600 (Melchior Bayr) Besitzer G. Reichenheim 6 Deutsch, um 1600 (Nautilusbecher) Besitzer G. Reichenheim 7 Augsburg um 1600 (Marke J. M.) Besitzer G. Reichenheim 8 Deutsch um 1580 Besitzer G. Reichenheim 9 Nürnberg, XVI. Jahrh. Besitzer G. Reichenheim 10 Nürnberg, um 1580 (Weber) Besitzer G. Reichenheim 11 Amsterdam um 1600 nach Giov. da Bologna Besitzer F. Gutmann 12 Amsterdam, 1609 Besitzer G. Reichenheim 13 Oberdeutsch um 1580 Besitzer G. Reichenheim 14 Nürnberg um 1600 (Straub) Besitzer G. Reichenheim 15 Nürnberg um 1600 (Hans Vischer) Besitzer F. Gutmann 16 Oberdeutsch um 1580 Besitzer G. Reichenheim 17 Oberdeutsch, um 1600 (Marke G. B.) Besitzer G. Reichenheim 18 Augsburg um 1600 (Buckel-Kelch) Besitzer G. Reichenheim 19 Nürnberg um 1600 (Marke I. O.) Besitzer G. Reichenheim



[illegible]




1. Um 1550. Pierre Courteys. Besitzer V. Weisbach. 2. Um 1540. Art des Couly Noylier I. Besitzer G. Reichenheim. 3. Um 1540. Art des Pierre Raymond. Besitzer G. Reichenheim. 4. Um 1500. Besitzer R. von Kaufmann. 5. Um 1540. Pierre Raymond. Besitzer E. Gutmann. 6. Um 1550. Pierre Courteys. Besitzer W. von Dirksen. 7. Um 1500. Besitzer J. Simon. 8. Um 1500. Art des Nardon Pénicaud. Besitzer V. Weisbach. 9. Um 1530. Besitzer J. Simon. 10. XIII. Jahrh., Grubenschmelz. Besitzer V. Weisbach.

[illegible] Besitzer I. W[illegible]. 2 Um 1540. Arb[illegible] Nyári [illegible] Besitzer [illegible]. 3 [illegible]
[illegible] Besitzer [illegible]. 4 Um 1500 Besitzer K[illegible]. 5 Um 1540 [illegible]
[illegible] Besitzer W[illegible]. 7 Um 1500 Besitzer J. Sommer. 8 Um 1500 [illegible]
I. W[illegible]. 9 Um 1530 Besitzer [illegible]. 10 XIII. Jahrh. [illegible] Besitzer I. W[illegible]

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10



EMAILARBEITEN AUS LIMOGES




1. Oberitalienisch, um 1500. Unterglasmalerei Besitzer J Simon 2 Oberitalienisch, um 1500. Holz und Gold emaillirt. Besitzer J Simon 3 Oberitalienisch, um 1500 Unterglasmalerei Besitzer V Weisbach 4. Deutsch, X Jahrhundert. Bronze und Verroterie Besitzer R. von Kaufmann. 5 Limoges, XVI. Jahrh Email Besitzer J Simon 6 Romanisch. Lapis lazuli in Silber montirt Besitzer G Reichenheim. 7. Schule von Trier, X. Jahrh Zellenemail Beuth-Schinkelmuseum 8 Michelozzo. Bronze Besitzer Martin Liebermann 9 Niederlandisch, um 1500. Gemalt Besitzer G Reichenheim 10 Italienisch, XV. Jahrh. Gold, Email, Diamanten Besitzer Frau J. Hainauer. 11. Limoges, um 1530 Email Joel und Sissera Besitzer G Reichenheim 12 Italienisch, XVI. Jahrh. Silber. Besitzer Martin Liebermann 13. Italienisch, XVI Jahrh. Perlmutter. Besitzer G. Reichenheim 14 Deutsch, XVI Jahrh. Perlmutter-Relief nach Moderno, in Silberumrahmung, vermuthlich von Hans Keller in Nürnberg Besitzer E Gutmann

[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]



KLEINERE ARBEITEN IN EMAIL, PERLMUTTER UND ANDEREM MATERIAL



1. Italienisch. Wachs. Papst Paul III. Besitzer V. Weisbach. 2. Deutsch, um 1530. Masse. Isabella, Gem. Karls V. Besitzer Martin Liebermann. 3. Deutsch, um 1530. Masse. Graf Christoph von Zollern. Besitzer J. Simon. 4. Venezianisch. Wachs. Sogen. Lucrezia Borgia. Besitzer V. Weisbach. 5. Italienisch, um 1580. Wachs. Besitzer G. Reichenheim. 6. Italienisch. Wachs. Besitzer J. Simon. 7. Deutsch, um 1525. Bernstein. Besitzer G. Reichenheim. 8. Italienisch. Wachs. Besitzer J. Simon. 9. Italienisch. Wachs. Besitzer J. Simon.



ITALIENISCHE UND DEUTSCHE ARBEITEN DES XVI. JAHRH.
IN WACHS, BERNSTEIN, GEPRESSTER MASSE




1 und 5 Besitzer A. von Beckerath. 2 3 4 6 Besitzer Wilhelm Bode

[illegible]



ALT-FLORENTINER MAJOLIKEN




1. Stil von Faenza, Ende des XV. Jahrh. Besitzer A. von Beckerath. 2. Stil von Deruta, um 1500. Besitzer J. Simon. 3. Anfang des XVI. Jahrh. Besitzer A. von Beckerath. 4. Römischer Stil, um 1480. Besitzer A. von Beckerath. 5. Ende des XV. Jahrh. Besitzer W. Bode. 6. Stil von Faenza, Ende des XV. Jahrh. Besitzer J. Simon.




ITALIENISCHE MAJOLIKEN DES XV UND XVI JAHRH.




1. Deruta. 1. Hälfte des XVI. Jahrh Besitzer A von Beckerath. 2. Faenza, um 1540. Besitzer A. Schnitzler. 3. Deruta. 1. Hälfte des XVI. Jahrh. Besitzer J. Simon. 4. Faenza, um 1530 Besitzer V. Weisbach 5. Um 1500 Besitzer A. von Beckerath. 6. Faenza, um 1530 Besitzer Frau Rosenfeld. 7 Um 1500. Besitzer W Bode 8 Faenza, Casa pirota, um 1530 Allianzwappen der Volpino in Verona und Soderini in Florenz Besitzer A. Zeiss

I.

FAENZANISCHE MAJOLIKEN DES XV. JAHRH.




1 Gubbio, 1530—1540 Besitzer von Parpart. 2 Um 1500, Nachahmung von Hispano-Moresken. Besitzer A. von Beckerath. 3. Faenza, um 1540. Besitzer J. Simon. 4 Stil von Deruta, um 1500 Besitzer W. Bode 5. Deruta, um 1530. Besitzer Frau Hainauer. 6. Faenza oder Deruta, um 1500 Besitzer A. von Beckerath. 7 Faenza oder Forli, um 1510. Besitzer Frau Hainauer. 8 Gubbio, um 1525. Besitzer J. Simon. 9 Gubbio, um 1525. Besitzer Frau Hainauer 10 Castel Durante oder Faenza, um 1520 Besitzer J. Simon.

[illegible] 1250 [illegible] 10 [illegible] 250 [illegible]
[illegible] 1200 [illegible] 7 [illegible] 2 [illegible] um 1240 [illegible] 8 [illegible]
[illegible] 4 [illegible] 200 [illegible] W. Bode 2 Deniers um 1230 [illegible]
[illegible] 240 [illegible] 5 [illegible] 200 [illegible] 3 [illegible]

9 7 8 3 10

5 4

1 3 2



[illegible] MAJOLIKEN DES [illegible] JAHRH.




1. 3. 5. Um 1480. Besitzer A. von Beckerath. 2. Faenza oder Caffagiolo, um 1500. Besitzer A. von Beckerath. 4. Zweite Hälfte des XV. Jahrh. Besitzer W. Bode. 6. 7. 10. Faenza, um 1480. Besitzer A. von Beckerath. 8. Römischer Stil, um 1480. Besitzer W. Bode. 9. Faenza, um 1500. Besitzer A. von Beckerath

[illegible]

[illegible] 10 [illegible] 1480 [illegible] 8 [illegible] 1480 [illegible]

[illegible] 1200 [illegible]

ALTITALIENISCHE MAJOLIKEN DES XV. JAHRH.




1 und 5 Urbino, Mitte des XVI. Jahrh. Im Besitz Sr. Maj. des Kaisers. 2. Gubbio, 1530—1540. Besitzer Frau M. Rosenfeld 3 Deruta, Erste Hälfte des XVI Jahrh Besitzer A von Beckerath 4 Gubbio 1530—1540 Besitzer Frau J Hainauer. 6. und 10 Gubbio, 1530—1540, Besitzer J Simon 7 Urbino, Art des Fra Xanto Besitzer Frau Hainauer 8. Faenza, Mitte des XVI. Jahrh. Besitzer Bruno Guterbock 9. Urbino, Arbeit des Fra Xanto 1532 Wappen der Pucci Besitzer C. Hollitscher.



ITALIENISCHE MAJOLIKEN DES XVI. JAHRH.




1. Koln (Eigelstein), um 1580. Besitzer K. Hollitscher. 2. Frechen, 1594. Besitzer W. von Dirksen 3. Köln (Maximinstrasse), um 1580. Besitzer W. von Dirksen. 4 und 6 Sog. Hirsvogelkrüge. Besitzer E. Gutmann. 5. Französisch, in der Art des Palissy. Henri IV. und seine Familie. Besitzer von Parpart.

[illegible]

[illegible] Besitz [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] 1880. Besitz K. Hentschel. 2. [illegible] 1894. Besitz W. [illegible] 3. [illegible]

4 2 6

1 5 3

LV



DEUTSCHES STEINZEUG — FRANZÖSISCHE UND DEUTSCHE FAYENCE



HAUPTSAA

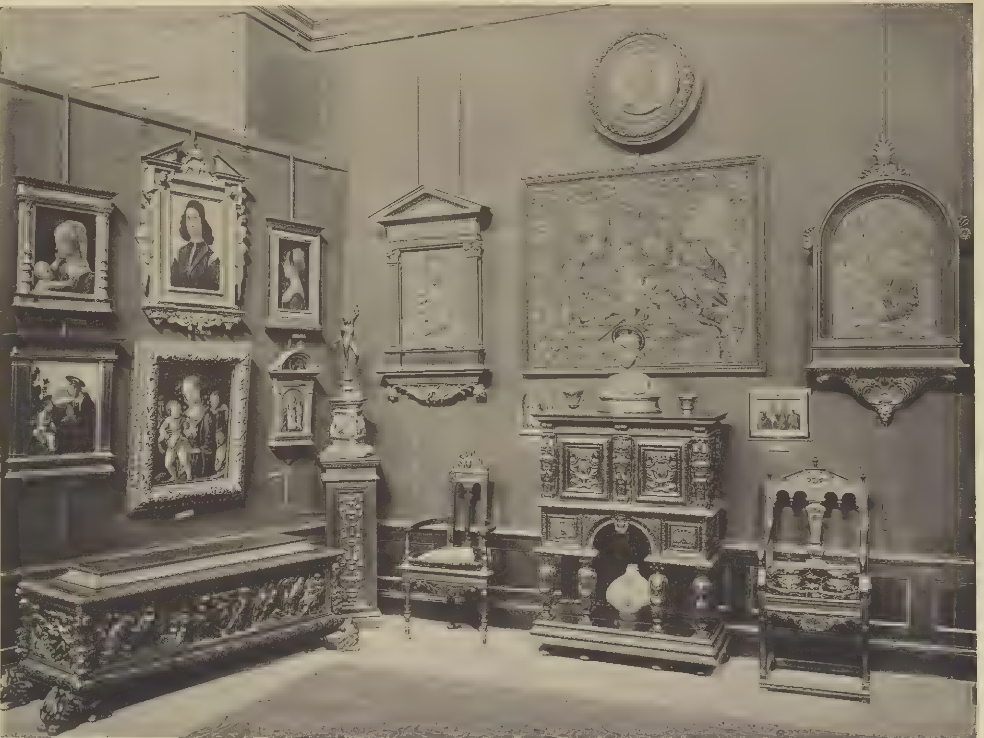


IIA ESAAL



ACHTSAAL


SIN PECADO ORIGINAL



KABINET [illegible]



XI





AUSSTELLUNG
VON
KUNSTWERKEN
DES
MITTELALTERS
UND DER
RENAISSANCE